couverture: **"Wishing the montains madness"** 1977, Missoula, Montana. 1 des 3 emplacements; étoiles 4' x 4'; superficie: 4 acres.

cover: **Wishing the montains madness** 1977, Missoula, Montana. One of three locations; stars units 4' x 4'; area covered 4 acres.

Dennis Oppenheim

rétrospective de l'oeuvre 1967-1977
retrospective - works 1967-1977

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN — MONTRÉAL

Gouvernement du Québec
Ministère des Affaires culturelles
Musée d'art contemporain

Ce catalogue et cette exposition ont été préparés et produits par le Musée d'art contemporain, service des expositions. Directeur: Alain Parent, Adjoint: Denis Chartrand.
Assistance dans le montage technique de l'exposition: Gilles Gladu, Pierre Sioui.
Préparation technique des éléments audio-visuels: François Desaulniers.
Les agrandissements photographiques en noir et blanc ont été réalisés grâce à la gracieuse collaboration du Service de la documentation photographique du Ministère des communications.

Conception graphique du catalogue: Pierre Boogaerts.

Traductions: Ministère des Communications, Micheline Sainte-Marie, Alain Parent.
Crédits photographiques:
Couverture: John Stern; intérieur: Dennis Oppenheim sauf pour:
"Sterilized-infected zone", "Sound-enclosed land area", "Weight displacement": André Morain; "220 yard dash": Salvatore Licitra; "Two-stage Transfer Drawing #1 et #2":courtesy Françoise Lambert, photo Fotoeditoriale dr. Vecchia; "Rehearsal for five-hour slump": Gianni Gobbi; "I shot the sheriff": Richard Kuster.

© Ministère des Affaires culturelles 1978
Tous droits de traduction et d'adaptation, en totalité ou en partie, réservés pour tous pays. Toute reproduction pour fins commerciales, par procédé mécanique ou électronique, y compris la micro-reproduction, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain.
Dépôt légal, 1er trimestre 1978
Bibliothèque Nationale du Québec
ISBN: 0-7754-2968-6

This Catalogue and Exhibition have been prepared and produced by the Musée d'art contemporain, Department of Exhibitions. Director: Alain Parent, Assistant: Denis Chartrand.
Assistance in the technical integration of the exhibition: Gilles Gladu, Pierre Sioui.
Technical preparation of the audio-visual elements: François Desaulniers.
The black and white photographical enlargements have been achieved through the collaboration of the Photographical Documentation Department of the Department of Communications.

Graphic Design of the Catalogue: Pierre Boogaerts.

Translation: Department of Communications, Alain Parent, Micheline Sainte-Marie.
Photography credits:
cover: John Stern; inside: Dennis Oppenheim, Except for:
"Sterilized-infected zone", "Sound-enclosed land area", "Weight displacement": André Morain; "220 yard dash": Salvatore Licitra; "Two-stage Transfer Drawing #1 and #2 ": courtesy Françoise Lambert, photo Fotoeditoriale dr. Vecchia; "Rehearsal for five-hour slump": Gianni Gobbi; "I shot the sheriff": Richard Kuster.

© Ministère des Affaires Culturelles 1978
All rights of translation and adaptation, in whole or in part, reserved for all countries. Any reproduction to commercial ends, through mechanical or electronic means, including micro-reproduction, is prohibited without the approval, in writing, of the Musée d'Art Contemporain. Legal deposit, 1st semester 1978
Bibliothèque nationale du Québec (National Library of Quebec)
ISBN: 0-7754-2968-6

Dennis Oppenheim

rétrospective de l'oeuvre 1967-1977
retrospective - works 1967-1977

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN — MONTRÉAL

9 mars — 9 avril, 1978
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN — MONTRÉAL

september 16 — november 12, 1978
ART GALLERY OF ONTARIO — TORONTO

june 15 — august 5, 1979
WINNIPEG ART GALLERY

Louise Letocha: *Directeur — Director.*
Hector Thisdale: *Attaché de direction — Administrative attaché.*
Jean-François Marois : *adjoint — Assistant*

Service des expositions — Department of exhibitions

Alain Parent: *Directeur — Director.*
Denis Chartrand: *Adjoint — Assistant.*

Service d'animation et d'éducation — Department of animation and education

Françoise Cloutier-Cournoyer: *Directeur — Director.*
Danielle Potvin: *Adjoint — Assistant*

Service des expositions itinérantes — Department of travelling exhibitions

Anne-Marie Sioui: *Directeur — Director*
Réal Lussier: *Adjoint — Assistant*

Isabelle Montplaisir: *Bibliothécaire — Librarian.*
Ginette Corbeil-Rivet: *Bibliotechnicienne — Library Technician.*
François Desaulniers: *Technicien en audio-visuel — Audio visual Technician.*
Gilles Gladu: *Magasinier — Stock keeper.*
Pierre Sioui: *Préposé au matériel — Equipment manager.*
Pauline Latour et Carole Paul: *secrétariat — Office work*

REMERCIEMENTS
Pour leur appui et leur collaboration aux diverses étapes de la préparation de cette exposition et de ce catalogue, le Musée d'art contemporain désire exprimer sa vive reconnaissance aux personnes et aux organismes dont les noms suivent, par ordre alphabétique: La Compagnie Canadien Pacifique Ltée; M. Paul Girard, directeur du service de la documentation photographique au ministère des communications et ses collaborateurs; M. William Kirby, conservateur de l'art contemporain à la Winnipeg Art Gallery; M. Roald Nasgaard, conservateur de l'art contemporain au Musée des Beaux-Arts de l'Ontario; M. Jacques Parent, directeur du Service du film à l'Office du film du Québec ; M. Richard Perron, directeur des services techniques à l'Office du film du Québec; Mademoiselle Chantal Pontbriand, co-directrice de la revue Parachute; enfin, et tout particulièrement à Dennis Oppenheim lui-même et à ses assistants dont l'amicale et constante collaboration ainsi que le prêt des documents originaux nous ont été d'un appui essentiel tout au long de la préparation de cette exposition et de ce catalogue.

ACKNOWLEDGEMENTS
For their support and collaboration in the various phases of the elaboration of this exhibition and catalogue, the Musée d'Art Contemporain wishes to express its deepest thanks to the persons and organizations listed here in alphabetical order: Canadian Pacifique Ltd: Mr. Paul Girard, director, Photographic Documentation Service in the Department of communications, and his collaborators; Mr. William Kirby, Contemporary Art Curator at the Winnipeg Art Gallery; Mr. Roal Nasgaard, Contemporary Art curator at the art gallery of Ontario; Mr. Jacques Parent, director of the Film Department at the Office du Film du Québec; Mr. Richard Perron, director of the Technical Services at the Office du film du Québec; Miss Chantal Pontbriand, co-director of Parachute Magazine; lastly and particularly to Dennis Oppenheim himself and to his assistants whose friendly and constant collaboration as well as the loan of original documents have been of an inestimable value throughout the elaboration of this exhibition and this catalogue.

Avant-propos par Louise Letocha
Foreword by Louise Letocha 8

Introduction 1: "Passages" par Alain Parent
Introduction 1: "Passages" by Alain Parent 9

Entrevue avec Dennis Oppenheim par Alain Parent
Interview with Dennis Oppenheim by Alain Parent 16

Introduction 2: "Dennis Oppenheim: un art de transition" par Peter Frank et Lisa Kahane
Introduction 2: "Dennis Oppenheim: a transitive art" by Peter Frank and Lisa Kahane 20

Documentation photographique
Photographic documentation 34

Biographie et bibliographie
Biography and bibliography 90

Liste des oeuvres
List of works 93

Depuis le début de ce siècle, nous assistons dans l'art occidental à une volonté de la part de l'artiste de faire de son art un acte mental pur. Cette tendance s'observe en effet de manière encore plus accusée au cours des années 1960, alors que les Minimalistes américains, et plus tard les artistes conceptuels d'Europe et d'Amérique tenteront de réduire presque à néant la matérialité de l'objet esthétique.

En ce sens une des ruptures les plus catégoriques qui fut effectuée avec la conception traditionnelle de l'art, fut celle qu'a posée Marcel Duchamp dans la reconnaissance des "ready-made". Duchamp a affirmé par cette nouvelle attitude face à l'objet en général, d'une part le pouvoir de l'artiste de désigner en tant qu'oeuvre d'art un objet de son choix et d'autre part il a réinvesti l'artiste contemporain du don mythique de métamorphoser la matière. Cette perception du rôle de l'artiste devait être déterminante, comme on le sait, pour les mouvements artistiques qui allaient suivre.

La démarche entreprise par Dennis Oppenheim depuis 1967, même si elle se situe directement dans le courant de pensée des Minimalistes américains, reprend et réaffirme la prédominance du concept sur l'objet dans l'art actuel. Au cours d'une réflexion qu'il a développée sur les composantes de l'oeuvre d'art et qui l'a conduit à explorer les formes d'expression les plus diverses depuis le "land-art" jusqu'au "body-art", Oppenheim s'est intéressé plus particulièrement à la relation que l'artiste entretien à l'objet ainsi qu'aux limites de l'instrumentation dont il dispose pour donner forme à ses motivations. De là ce besoin qu'il manifeste à un moment donné d'étendre le champ d'expression et de placer dans une topographie réelle, une figuration qui relevait de fait directement des postulats de l'art pictural minimaliste.

Mais, cette relation avec l'espace, avec la matière comme il devait le découvrir, aussi signifiante soit-elle, une fois matérialisée est le résidu visuel d'une activité mentale, psychique et physiologique, un artefact. L'instrumentation véritable, les stimuli sont figés dans l'apparence de l'objet esthétique si l'artiste obéit aux principes d'un art formaliste. Faire coïncider dans un même lieu la concrétisation de l'oeuvre et le "souvenir" de l'impulsion initiale deviendra un des leitmotiv de cet artiste, qui sera moins préoccupé par l'illusion de rendre visible son expérience esthétique que par un rapprochement de la pulsion d'origine, du désir. Dans la poursuite de cette recherche, il ira même jusqu'à prendre à témoin son propre corps afin de minimiser les frontières entre le sujet et son objet, associant ainsi à sa pratique de l'art une dimension pathétique.

L'idée de fusionner dans un même lieu le concept et son véhicule rétrécit l'écart entre l'émergence de l'intention et le représenté. L'acte et la figure se trouvent réunis et l'imaginaire est incorporé sans transmutation véritable du signe.

Cette attitude dans la démarche esthétique, de ne pas parfaire au cours de l'oeuvre l'idée à travers une définition formelle, force le créateur à innover sur le plan des modes de réalisation. Il demeure toujours en quête de lui-même, de la nature de sa sensibilité, des mécanismes intérieurs qui le poussent à manifester son désir. Pour Oppenheim, le fait de mettre en situation une émotion à l'aide d'éléments hétéroclites plutôt que d'en transposer l'épure conserve à l'acte une vitalité, une énergie, une virtualité. Toujours selon lui, la dynamique qui l'incite à repérer dans l'objet préfabriqué une affinité de sens avec sa dialectique, sauvegarde ou laisse en suspens entre le spectateur et l'objet cette énergie créatrice. La disposition dans l'espace de l'objet rend compte d'une symbolique personnelle tout en laissant la possibilité d'interpréter ce que les éléments suggèrent ou que leur interaction présuppose. La réaction du spectateur est provoquée dans un premier temps afin de reprendre à la relation émotive une qualité correspondante à celle que l'auteur a voulu inculquer à l'objet. La relation ainsi établie est plus réactionnelle que contemplative et l'observation des "scènes" allusives d'Oppenheim peut être le début d'une interprétation en continuité avec la composition du créateur, comme elle peut être sensible aux différents aspects que lui suggère la configuration des objets eux-mêmes. L'objet s'impose et se dissout à la fois dans une conjoncture culturelle et personnelle.

La pratique de l'art chez Dennis Oppenheim remet en cause toute la question de la phénoménologie esthétique, en plus de nous exposer un des volets les plus représentatifs de l'art conceptuel.

Louise Letocha ,Directeur

From the beginning of this century on, in Western Art, there has been on the part of the artists a growing tendency to develop their work as a pure mental act. This trend was still more obvious during the sixties, when the American Minimalists and later European and American conceptual artists endeavoured to reduce to next to nothing the material aspect of the aesthetic object.

In this direction, one of the most complete breaks with the traditional view of art was the recognition by Marcel Duchamp of the "ready-made". Through this new attitude towards the object in general, Duchamp asserted on the one hand the artist's right to confer upon the object of his choice the status of a work of art and, on the other, he re-instated in the contemporary artist the mythical power to metamorphose matter. As we know, this conception of the artist's role was to prove decisive for the artistic movements that followed.

Dennis Oppenheim's approach since 1967, even though wholly in accordance with the American Minimalists' philosophy, goes back to and reasserts the prevalence of concept over object in current art. In the course of the reflection he has pursued on the components of the work of art, which has led him to explore a wide variety of forms of expression, from "land-art" to "body-art", Oppenheim has focused more specifically on the relationship between artist and object, as well as on the limitations of the instrumentation at his disposal to give a form to his motivations. This explains the need he felt at one point to expand the field of expression and to set in a real topography a figuration which in fact flowed directly from the posits of Minimalist pictorial art.

However, meaningful as it may be, this relationship to space and to matter he was to discover, once materialized, corresponds to the visual residue of a mental, psychic and physiological activity, an artefact. The real instrumentation, stimuli, are fixed under the appearance of the aesthetic object if the artist follows the principles of a formalist art. To have coincide in a same area the concretization of the work and the "remembrance" of the initial impulsion will become a leitmotiv for that artist, who will be less concerned about the illusion of making visible his aesthetic experience than about getting closer to the original pulsion, desire . In the pursuit of this investigation, he will even call his own body to witness in order to minimize the boundaries between the subject and its object, thus endowing his practice of art with a pathetic dimension.

The idea of fusing in one area the concept and its vehicle (medium) reduces the gap between the emergence of intention and what is represented. The act and the figure are brought together and the imaginary is integrated without a real transmutation of the sign.

This attitude towards the aesthetic approach, that is not to refine the idea during the making of the work through formal definition, compels the creator to innovate at the level of the modes of realization. He remains in search of himself, of the nature of his sensitivity, of the internal mechanisms that incite him to express his desire. For Oppenheim, to reconstruct an emotion into a situation with odd elements rather than transpose its abstraction allows the act to keep a vitality, an energy, a potentiality. According to him, the dynamics that prompts him to identify in the pre-fabricated object an affinity of meaning with his dialectics, preserves or leaves in suspense between the spectator and the object this creative energy. The arrangement in space of the object reflects a personal symbolics, while it is always possible to interpret what the elements suggest or what their interaction infers. The spectator's reaction is first in order to restore to the emotional relationship a quality equivalent to that which the author wished to instil into the object. The link thus formed is more reactional than contemplational, and the observation of Oppenheim's allusive "scenes" may be the start of an interpretation continuous with the creator's composition just as well as it may be susceptible to the various aspects suggested by the pattern made up by the objects themselves. The object both asserts itself and dissolves in a cultural and personal prospective.

Dennis Oppenheim's artistic practice reopens the whole debate on aesthetic phenomenology in addition to revealing to us one of the vistas most representative in conceptual art.

Louise Letocha, Directeur

Passages

Les artistes conceptuels sont des mystiques plutôt que des rationalistes. Ils sautent à des conclusions qui dépassent la portée de la logique.[1]

L'impact des ruptures opérées dans le champ de la pratique artistique au cours des dix dernières années par les premiers artistes conceptuels, la portée internationale de leur influence, s'imposent aujourd'hui comme l'un des traits fondamentaux de l'évolution de l'art des années 1970.

Les instruments de cette "dématérialisation de l'art",[2] notamment ceux forgés et éprouvés par les Minimalistes, poussaient la notion d'abstraction radicalement, dans sa définition non plus seulement réductive mais de formation d'idées. Les notions de systèmes d'usage des lieux et temps réels en remplacement des conditions artificielles de l'atelier traditionnel étaient utilisées, comme les autres instruments essentiellement analytiques et critiques, par un groupe d'artistes partageant le même refus de l'illusionnisme en art, rejetant aussi bien l'émotivité de l'Expressionnisme abstrait que la représentation ironique du Pop art.

D'autre part la rupture opérée par Marcel Duchamp en 1913 avec les "ready made", constitue l'un des points de référence historiques, l'une des bases des concepts partagés par des artistes aussi divers que Carl André, Sol Lewitt, Bruce Nauman, Vito Acconci, Michael Heizer, Lawrence Weiner, Robert Morris, Robert Smithson, les artistes du groupe de la tendance analytique Art-Language, etc...[3]

Parmi eux, Dennis Oppenheim s'affirmait dès 1967 comme l'un des artistes dont l'originalité, la richesse, la diversité des idées allaient offrir à l'art conceptuel une densité toute particulière, d'une portée synthétique des plus influentes, ainsi qu'en attestent les oeuvres présentées dans cette exposition, et celles, plus nombreuses, reproduites dans ce catalogue. La dynamique de ces idées, la genèse des oeuvres feront l'objet du présent essai.

Origines

Après avoir étudié en Californie et travaillé en relation avec Edward Kienholz et dans un état d'esprit proche du funk art caractéristique de cette région dans les années 1960, Dennis Oppenheim opère une rupture avec ces influences laissant une trop grande part à l'anecdote et au spectaculaire. Le contexte dans lequel il effectue cette ascèse est celui des prolongements minimalistes dans le "land art". Les "earthworks" d'artistes tels que Carl Andre, Robert Morris, Michael Heizer apparaissent en 1967.

L'aspect critique de la démarche d'Oppenheim se manifeste comme une constante dès 1967; c'est par un contrôle permanent et des remises en question fréquentes que se succèdent les trois supports fondamentaux sur lesquels se fondent ses oeuvres; de 1967 à 1969 le "lieu" géographique, qui remplace l'atelier (land art), dès 1969 le corps lui-même est utilisé comme "lieu" (body art, performances). A partir de 1972 les "Installations" cristallisent à l'aide d'éléments fabriqués, des réseaux de relations énergétiques.

Ces trois étapes de la démarche de l'artiste constituent en quelque sorte des rejets du domaine d'activité précédemment exploré. La pratique spécifique à Oppenheim provient d'un type de perception particulier, non pas "focalisé" comme celui d'un artiste qui s'attache, au cours d'un processus évolutif, à un thème central développé durant de longues années, mais au contraire, d'un type d'approche globalisante, une sorte de "balayage perceptuel" ("scanning"), captant soudain un sujet puis le rejetant aussitôt utilisé dans la plupart des cas. De là l'extrême diversité des oeuvres d'Oppenheim, leur apparente versatilité. Nous verrons en quoi les structures les plus profondes sur le plan conceptuel caractérisent et unifient spécifiquement le travail d'Oppenheim, certainement le plus synthétique dans ces derniers développements, tandis que les oeuvres du début se fondaient sur une base conceptuelle principalement analytique.

"Excavations", transferts

Le premier type de rupture s'opère d'ailleurs très vite, à l'encontre même de l'art minimal, dans la mesure où les "excavations" sont en réalité avant tout un refus de la masse; ces sculptures de formes encore géométriques agissent comme "envers" de sculpture. L'acte du sculpteur ne consiste plus à former, à tailler dans une matière, mais à creuser dans la masse de la terre;

Passages

Conceptual Artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach.[1]

The impact of the ruptures in the field of artistic practice during the last ten years accomplished by the first conceptual artists and the international scope of their influence appear today as one of the fundamental characters of art evolution in the '70s.

The instruments of this "dematerialization of art"[2], particularly those developed and tested by the Minimalists, stretched to the limit the notion of abstraction in its definition no longer only reductional but as idea formation. The notions of usage systems of real places and times instead of the artificial conditions of the traditional workshop were used, as were the other essentially analytical and critical instruments, by a group of artists sharing in the same rejection of illusionism in art, the emotiveness of abstract Expressionism as well as the ironical representation of Pop Art.

On the other hand, the rupture accomplished by Marcel Duchamp in 1913 with the "ready-made", is one of the historical points of reference, one of the basis for the concepts shared by artists as different as Carl Andre, Sol Lewitt, Bruce Nauman, Vito Acconci, Michael Heizer, Lawrence Weiner, Robert Morris, Robert Smithson, the artists in the analytically-oriented Art-Language group, etc...[3]

Amongst those , as early as 1967, Dennis Oppenheim stood out as one of the artists whose originality, power and diversification of ideas were to provide conceptual art with a very special density and a most influential synthetic scope, as can be seen in the works presented in this exhibition and those, more numerous, reproduced in the catalogue. This paper examines the dynamics of those ideas and the genesis of the works.

Background

After his studies in California and work in association with Edward Kienholz, in a perspective close to the funk art characteristic of the area in the '60s, Dennis Oppenheim breaks with those influences which unduly emphasized the anecdotical and the dramatic. The context of this ascetic process is that of the Minimalist extensions into "land art". The "earth works" of artists such as Carl Andre, Robert Morris, Michael Heizer, appear in 1967.

The critical aspect in Oppenheim's approach emerges as a constant as early as 1967; an unrelenting control and frequent re-examinations of the basics generate the three successive fundamentals upon which he builds his works; from 1967 to 1969, the geographical area, replacing the workshop (land art) and, from 1969, the body itself used as an "area" (body art, performances). From 1972, the "Installations" give shape, with fabricated elements, to networks of energetic relationships.

Those three stages in the progress of the artist are in a way each a reject from the preceding field of activity. The practice specific to Oppenheim originates in a particular type of perception, not "focused" as is that of an artist who, during the course of an evolution process, keeps to a central theme developed over several years, but on the contrary in an all-embracing type of approach, a kind of "perceptual scanning", seizing upon a subject and, in most cases, rejecting it as soon as it has been used. Hence, the extreme variety in Oppenheim's works and their seeming versatility. We shall examine below how the deepest structures on the conceptual plane specifically characterize and unify Oppenheim's work, certainly most synthetic in its latest developments, while the early works built on a primarily analytical conceptual basis.

"Excavations", transfers

In fact, the first type of rupture occurs quite rapidly, at the very opposite of minimal art, to the extent that the "excavations" are, in reality and above all, a refusal of mass; those sculptures of still geometrical forms act as sculpture "in reverse". The action of the sculptor bears no longer on shaping, cutting into a material, but on digging into the earth mass; this notion of depth, of hollowing, is often repeated later on, under various guises, associated with other propositions. Breaking with Minimalism may also be expressed in the intent of the act: the aim is no longer to produce "plastician" work, even on a large scale (e.g. Michael Heizer), but to rather examine the particular type of process, the "negative" side of the work.

cette notion de profondeur, de creux reviendra par la suite sous d'autres formes à plusieurs reprises, associée à d'autres propositions. L'abandon du minimalisme s'exprime aussi dans l'intention de l'acte; il ne s'agit plus de faire oeuvre de "plasticien", même à grande échelle (cf. Michael Heizer), mais d'examiner le type de processus particulier, le travail en négatif.
"Graduellement je me suis retrouvé en train d'essayer d'aller sous terre parce que je n'étais pas très enthousiasmé par les objets qui dépassent du sol. Je trouvais que cela impliquait un embellissement de l'espace extérieur. Pour moi, une sculpture dans une pièce modifie l'espace intérieur. C'est une excroissance, une addition inutile à ce qui pourrait être un espace auto-suffisant. Ma transition aux sites naturels (earth materials) eut lieu... quand je coupai un "coin" de la pente d'une montagne, à Oakland.
Le processus négatif de creuser cette forme dans la montagne m'intéressait plus que le fait de faire un "earth work" en tant que tel. André a remis en question très sérieusement à un moment donné la validité de l'objet. Il commença à parler de la sculpture en tant que lieu et l'intérêt de Sol Lewitt pour les systèmes, à l'encontre de la fabrication manuelle et de la mise en situation d'objets d'art, peut aussi être compris comme un mouvement contre l'objet.
Ces deux artistes m'ont marqué... Une bonne part de ma réflexion préliminaire, je la fais en regardant des cartes topographiques et aériennes et en rassemblant divers renseignements d'ordre météorologique. Puis j'emmène cela avec moi à l'"atelier terrestre". C'est là que j'applique une structure théorique à une situation physique.
Les lignes d'altitude des cartes topographiques servent à traduire les mesures de la topographie existante sur une surface bi-dimensionnelle... Je crée les délinéations qui s'opposent à la réalité du terrain, existant, et j'impose leurs mesures sur ce terrain, créant ainsi une sorte de structure montagneuse sur le plan d'un marécage." (New Haven project, 1968)[4]

Transferts d'énergies

Cette notion fondamentale du transfert des qualités spécifiques d'un élément à un autre élément; ici liée à celle d'une vue "plongeante" (dont l'origine remonte sans doute à la perception imaginée du haut des "Viewing stations", observatoires) sera, comme celle du creux, largement développée au long de l'oeuvre. Dans le cas présent, spécifique aux travaux sur les "terrains", "l'atelier terrestre" devient le lieu d'un grand nombre d'opérations conceptuelles sur des espaces "revendiqués" intellectuellement, comme l'étaient ceux délimités par les "Site markers" (pieux) accompagnés de leurs documents (Site no—titre —description — endroit — date — signature de l'artiste). Nous assistons notamment à des transplantations géographiques dans lesquelles des sites naturels (forêts) sont associés aux espaces des galeries et musées (1968: "Forest floor — removal — transplant; Gallery transplant").

Dans un état d'esprit quasiment scientifique, des détournements de fonction par soustraction (Void) ou par transformation de la spécificité d'un acte ("Directed seeding, Cancelled crop," 1969) sont opérés. Des changements d'échelle, notamment l'association du marquage de bétail et du marquage par le même symbole, du flanc d'une montagne ("Branded skins, branded mountains", 1969) ont lieu.
L'idée de réduction, de retrait d'une qualité spécifique, soit la solidité du matériau (1968 "Gallery decomposition") trouve son contraire dans l'ajout d'un élément catalyseur d'énergie par imprégnation (1969: "Infected Zone"). La notion de découpage de l'espace est associée à celle de "suspension" du temps (1968: "Time pocket; Time line; One hour run").

Le corps: interrelations, indifférenciations.

On assiste progressivement, à partir de cette "manipulation" à distance, à une interrelation de plus en plus forte entre le corps de l'artiste, d'abord conçu comme outil, et le terrain sur lequel il exerce son action, s'y associant au point de s'identifier avec lui. Le corps fait sien l'expérience de l'outil. Le transfert des spécificités qui s'opère s'accompagne, encore là, d'une soustraction des qualités inhérentes aux éléments au point d'en arriver à une sorte d'indifférenciation fondamentale des éléments, qu'ils soient solides, liquides, temporels, spatiaux ou humains, ou qu'il s'agisse de l'énergie, tant celle déployée par l'artiste que celle latente, inhérente aux éléments.

Ainsi le temps, l'espace, l'énergie sont traités comme des matériaux "durs". Un agent catalyseur d'énergies leur est introduit. En revanche, la matière dure (ex: le ciment, le plâtre: Gallery decomposition, 1968; Wishing well 1973) devient liquide ou éthérée, on peut passer au travers; en quelque sorte le catalyseur en est absent.
"Toutes les oeuvres liées à la notion de transfert traitent du transfert des caractéristiques de la chose même qui est à l'origine du transfert: on

"Gradually I found myself trying to get below ground level. Because I wasn't very excited about objects which protrude from the ground. I felt this implied an embellishment of external space. To me a piece of sculpture inside a room is a disruption of interior space. It's a protrusion, an unnecessary addition to what could be a sufficient space in itself. My transition to earth materials took place in Oakland a few summers ago, when I cut a wedge from the side of a mountain. I was more concerned with the negative process of excavating that shape from the mountainside than with making an earthwork as such. It was just a coincidence that I did this with earth... Andre at one point began to question very seriously the validity of the object. He began to talk about sculpture as place. And Sol LeWitt's concern with systems, as opposed to the manual making and placing of object art, can also be seen as a move against the object. These two artists have made an impact on me.
...A good deal of my preliminary thinking is done by viewing topographical maps and aerial maps and then collecting various data on weather information. Then I carry this with me to the terrestrial studio.
So this is an application of a theoretical framework to a physical situation — Altitude lines on contour maps serve to translate measurement of existing topography to a two-dimensional surface... I create contours which oppose the reality of the existing land, and impose their measurements onto the actual site, thus creating a kind of conceptual mountainous structure on a swamp grid." (New Haven project, 1968)[4]

Energy transfers

This fundamental notion of the transfer of the specific qualities of one element to another element, linked here to a "travelling" view (whose origin probably is the perception imagined from the height of "Viewing Stations") is, as well as the concept of the "hollow", elaborated upon throughout the body of works. In the present instance, specific to the works on the terrain, the terrestrial studio becomes the place where a large number of conceptual operations are carried out over intellectually "claimed" areas, just as were those delimited by site markers and their documents (site number — title — description — location — date — artist's signature). Amongst others, geographical transplantations take place in which natural sites (forests) are associated with gallery and museum spaces (1968: "Forest floor — removal — transplant; Gallery transplant").

In a near scientific perspective, function diversion through subtraction (Void) or transformation of the specificity of an act ("Directed seeding", "Canceled Crop", 1969) are performed. Scale changes, including association of cattle branding and the marking with the same symbol of a mountain side ("Branded skins, branded mountains", 1969) take place.

The idea of reduction, of withdrawal of a specific quality, e.g. the solidity of a material (1968 "Gallery decomposition") has its opposite in the addition of an element catalytic of energy through impregnation (1969: "Infected Zone"). The notion of space delimitation is associated with that of time suspension (1968: "Time pocket; Time line; One hour run").

The body: interrelations, undifferentiations

Following this remote "manipulation" , there progressively occurs an increasingly strong interrelation between the artist's body, first viewed as a tool, and the piece of ground upon which he acts, associating with it to the point of identification. The body assimilates as his own the experience of the tool. The transfer of specificities taking place is accompanied, once again, with a subtraction of the qualities inherent to the elements, to the extent that it results in a kind of fundamental undifferentiation of the elements, either solid, liquid, temporal, spatial or human, or related to energy, both that put forth by the artist and that inherent to the elements, and latent.

So that time, space and energy are used as "hard" materials. An energy catalyst is assigned to them. On the other hand, hard matter (e.g. cement, plaster: Gallery decomposition, 1968; Wishing well, 1973) becomes liquid or ethereal, they can be traversed; in a manner of speaking, the catalyst is missing.

"All the works related to the notion of transfer are about the transfer of the characteristics of the very thing that is at the origin of the transfer: a coded piece of information is transferred"[5]; for instance, about the work titled "Ground Level", Oppenheim gives the following explanation: "The sum total of pounds per square inch of pressure exerted on the ground might have resulted in the fabrication of a substantial object; however, I chose to rather exhaust myself, simply to allow the energy to seep into the ground."

This passing from a conceptual relation directly with the ground, at a dis-

transfère une information codée"[5]; ainsi à propos de l'oeuvre intitulée "Ground level", Oppenheim explique-t-il: "La somme totale de livres par pouce carré de pression exercée sur le sol aurait pu résulter dans la fabrication d'un objet substantiel, mais j'ai plutôt choisi de m'épuiser, simplement pour permettre à l'énergie de s'infiltrer dans le sol".

Ce passage d'une relation conceptuelle au terrain sans intermédiaire, à distance, à une relation par l'intermédiaire du corps s'exprime d'une multitude de manières, cela jusqu'au moment où l'intérêt de cette relation se transfèrera sur le corps lui-même, saisi comme lieu et comme récipient des actions jusqu'alors apportées par lui au terrain.

Le premier type de transfert d'énergie continue en quelque sorte la notion première d'excavation, par celle d'imprégnation, de traces, d'empreintes: celles moulées dans le plâtre, des pieds de l'artiste courant (220 yard dash), sautant (1970, "Two jumps for dead dog creek") ou marchant (1969, "Ground mutations"), imprimant son pouce dans le sol en agrandissant son empreinte digitale à des dimensions géographiques (1975, "Stretch").

Le résidu de ces actions arrêtées dans le temps, "solidifiées" est présenté sous forme de constats photographiques documentés, de moulages accumulés d'empreintes, de bandes vidéo et de films. Inversement, des matériaux liés à la terre par le temps sont arrachés, laissant voir le creux de leur forme (1968, "Object identation studies").

Corps, matière, transferts

La relation du corps à la matière s'approfondit davantage encore en une série de travaux opérant un transfert d'identité progressif entre les deux éléments (1969, Wrist and land; 1970 Rocked hand; 1969, Backtrack).
"Mon but était de fondre l'acte de mesurer la terre, et celui de fabriquer. Le corps était devenu un outil, ses manoeuvres, son poids, ses gestes s'imprimaient sur le sable de la plage. J'essayais d'être aussi proche que possible du matériau".

D'autre part le corps comme entité propre devient lui aussi un matériau, sujet à manipulation, tout comme la terre; il devient, tout comme elle, un lieu, un terrain marquable, sa propre énergie interne se traduisant en impressions de matériaux sur la peau (1969: "Arm and wire"), en cicatrices semblables à des tranchées creusées dans la terre (1970: "Wound; Arm and Asphalt"): le travail en relation avec le terrain "exige un écho de la part du corps de l'artiste"[5]. Le corps est aussi perçu comme récepteur d'énergie naturelle; dans "Reading position for second degree burn" (1970), celui-ci est pigmenté par le soleil, "peint" par l'énergie solaire, sauf à l'endroit où l'artiste a posé un livre intitulé "Tactics". La transformation d'échelle, dans "Material interchange no 1 et no 2, 1970, agrandissant démesurément un morceau d'ongle encastré dans le bois du plancher, et une écharde logée dans le doigt de l'artiste, est liée à l'idée de la transformation du corps. La notion d'approfondissement, de "creusage" déjà opéré sur la terre, s'applique là aussi au corps. (Stills from Stomach X-Ray; Stills from Gingerbread Man; 1970-1971). Les cellules d'un organisme en transformation sont agrandies photographiquement; projetées d'un avion, sur le sol, par un puissant projecteur.

Les transferts ne s'exercent pas seulement du corps à la terre mais aussi de corps à corps, dans les oeuvres ou l'artiste utilise ses enfants comme prolongement de lui-même, comme moyen de dépasser ses limites corporelles. Plusieurs notions s'accumulent: l'action à distance, le transfert d'expression, le transfert d'identité par lequel l'artiste essaye d'abolir les frontières physiques, mentales et temporelles tout comme celles de la matière. Il établit alors une relation particulière entre l'initiateur et le receveur de l'action dont les rôles s'échangent (Two stage transfer drawing) ou qui sont eux-mêmes liés à un autre élément (Ground gel). Dans "Identity transfer", l'artiste transfère son empreinte digitale sur celle de sa fille, qui transfère la sienne sur celle de son grand-père, qui la transfère à la terre. Dans "Extended expression (1971)", l'artiste commente ainsi: "Mon expression, si elle est passée à mon fils... entre dans mon propre passé."

Risques, transferts

Cette notion d'action à distance, de transfert d'énergie s'exprime aussi dans l'usage du danger comme moyen de pousser à la limite la "solidification" de données immatérielles. Dans "Rocked circle", la peur est utilisée comme un instrument provoquant une émotion dont résultent des expressions transformant le visage de l'artiste. Divers essais, plongée, glissement sur le flanc d'une colline, conditionnent l'artiste à l'idée de plonger "à travers l'eau et la matière" d'une hauteur de 65' (65' penetration test); dans un autre cas un espace est délimité par des gardes armés ou "protégé" par des chiens

tance, to a relation through the body is expressed in countless ways, right until the time when the interest in this relation transfers to the body itself, viewed as the site and the receptacle of the acts it has up to then brought onto the ground.

The first type of energy transfer is in a way the continuation of the primary notion of excavation, through that of impregnation, tracks, footprints: those cast in plaster of the artist's feet while sprinting ("220 yard dash"), jumping (1970, "Two jumps for dead dog creek") or walking (1969, "Ground mutations"), imprinting his thumb into the ground through the enlargement of his fingerprint at a geographical scale (1975, "Stretch").

The residue of these actions arrested in time, "solidified", is shown in the form of documented photographic reports, of accumulated casts of imprints, of video tapes and of films. Conversely, materials linked to earth through time are torn away, leaving in their place the hollow of their shape (1968, "Object indentation studies").

Body, matter, transfers

The connection of the body with matter is further explored in a series of works performing a progressive identity transfer between the two elements (1969, Wrist and land; 1970, Rocked hand; 1969, Backtrack).

"My aim was to fuse together the act of measuring the earth and the act of fabrication. The body had turned into a tool, its manoeuvers, its weight, its moves left an imprint on the sand beach. I was trying to come as close as possible to the material."

On the other hand, the body as a separate entity also becomes a material, subject to manipulation just as the earth; it becomes in the same way a site, a markable area, its own internal energy being translated into imprints of materials on the skin (1969: "Arm and wire"), scars similar to trenches dug into the ground (1970: "Wound; Arm and Asphalt"): work in relation with the ground "requires an echo back from the artist's body"[5]. The body is also perceived as a receptor for natural energy: in "Reading position for second degree burn" (1970), it is pigmented by the sun, "painted" by solar energy, except at the spot where the artist had placed a book entitled "Tactics". The transformation in scale, in "Material interchange no. 1 and no. 2", 1970, enlarging out of proportion a nail fragment inserted into the floor wood and a splinter in the artist's finger, is linked with the idea of the body transformation. The notion of in-depth, of "digging" performed into the earth again applies also to the body. (Stills from Stomach X-Ray; Stills from Gingerbread Man; 1970-1971). The cells of an organism in transformation are photographically enlarged and cast onto the ground from a plane with a powerful projector.

Transfers do not operate only from body to earth, but also from body to body in the works where the artist has used his children as an extension of his self, as a means of overstepping his corporeal boundaries. Several notions accumulate: action at a distance, expression transfer, identity transfer through which the artist tries to abolish boundaries, physical, mental and temporal as well as those of matter. He then establishes a special relation between the initiator of the action and its receiver whose roles are exchanged, (Two stage transfer drawing) or which are themselves connected with another element (Ground gel). In "Identity transfert", the artist transfers his fingerprint onto his daughter's, who transfers hers onto her grandfather's, who transfers it to the earth. On "Extended expression (1971)", the artist comments: "My expression, when passed on to my son... goes into my own past".

Risks, transfers

This notion of action at a distance, of energy transfer, is also present in the use of danger as a means of stretching to the limit the "solidification" of immaterial data. In "Rocked circle", fear is used as an instrument to trigger an emotion resulting in the expressions transforming the artist's face. Various trials, diving, sliding down a hillside, condition the artist to the idea of diving "through water and matter" from a height of 65' (65' penetration test); in another instance, a space is delimited by armed guards or "protected" by police dogs, in order to introduce in that space the notion of value involving a possible risk of death or injury for the transgressor of the interdiction. In "Extended armor", a tarentula is prevented, by the artist's hair (an extension of himself) upon which he blows, to reach his face.

The work titled "Predictions" involves two electrical trains whose unavoidable colliding foreshadow a railway accident expected on a given date, in 1988. The notion of risk is in some way connected with the notion of deadlock, of a limitation that the artist was already trying to transgress using his children. The physical transformation, the unavoidable fact of an eventual limitation

policiers, afin d'introduire dans cet espace la notion de préciosité comportant un risque éventuel de mort ou de blessures pour le transgresseur de l'interdiction. Dans "Extended armor" une tarentule est empêchée par les cheveux de l'artiste (extension de lui-même), sur lesquels il souffle, de parvenir jusqu'au visage de celui-ci.

L'oeuvre intitulée "Prédictions" comporte deux trains électriques qui par leur collision inévitable préfigurent un accident de chemin de fer prévu à une date précise; en 1988. La notion de risque est en quelque sorte liée à la notion d'impasse, de limite que l'artiste essayait déjà de transgresser en utilisant ses enfants. La transformation physique, l'inévitable d'une limite éventuelle (la mort) sont utilisées comme élément, comme moyen de dépasser la mort, de la transcender: "Rehearsal for 5 hours slump," "Playing dead","You're not born I'm 34 you're dead," "Untitled performance" concernent toute la continuation de la vie après la mort.

Cette absence de limites voulue par l'artiste s'exprime au plus haut point dans "Polarities". Cette oeuvre rassemble en agrandissements géants, au moyen de torches de magnésium fichées dans le sol, le dernier dessin du père de l'artiste et le premier dessin de sa fille. Ce type d'oeuvre, ainsi que "2000' shadow projection", semble faire parvenir l'oeuvre en 1972 à un point d'abstraction et de transcendance qui dépasse les types de relations formelles des oeuvres précédentes, et annonce les "Installations" subséquentes, dont ils préfigurent en quelque sorte l'énigme.

Les installations

Tandis que les travaux de Dennis Oppenheim se manifestent le plus souvent par leur résidu documentaire jusqu'en 1974, soit par les agrandissements photographiques, bandes vidéo, films, à partir de 1973 de plus en plus fréquemment l'artiste utilise des "surrogates", soit des "personnifications". Nous assistons à deux types d'installations. Le premier, au même titre que les "documents" est un résidu physique d'une action déjà exécutée à l'extérieur,et répétée pour la présentation du concept au sein d'une galerie (220 yard dash; jump, branded skins, infected zone) ou même fait en fonction même de l'espace de la galerie. Il s'agit donc là d'actualisations de concepts relativement simples. Le deuxième type d'installation consiste en une juxtaposition d'objets cristallisant une situation non explicitée par l'artiste, à l'encontre des oeuvres précédentes; elles sont un mystère apparent et nécessitent un décryptage, une lecture située à un autre niveau.

L'une de ces oeuvres, composées d'une marionnette manipulée d'en haut par un système électronique, figure un personnage de music-hall dansant sur une piste circulaire; tandis qu'une voix chante "It ain't what you make, it's what makes you do it". (Theme for a major hit). Une autre installation est composée d'une marionnette assise, dont la tête métallique heurte à intervalles réguliers la bordure inférieure d'une grande cloche. (An attempt to raise hell or "Raising hell"). L'artiste explique les raisons sous-jacentes à la création de certaines des installations; ses méthodes dans l'entrevue publiée ci-contre.

Selon l'artiste, les "Installations" fonctionnent comme des allégories synthétiques de situations spécifiquement reliées à la pratique artistique: sous forme énigmatique, elles cristallisent des états de crise ou de transition de phénomènes vécus par le milieu artistique en évolution. Par ailleurs elles témoignent de problèmes vécus par l'artiste confronté à des impasses ou au contraire trouvant des aboutissements de cette "solidification" des éléments constitutifs des mobiles les plus profonds ("more rooted motives"), enracinés au sein même du subconscient de l'artiste.

D'autre part, visuellement ces installations, par l'utilisation d'objets réels, soit trouvés, soit fabriqués par l'artiste (et en celà ce sont des sculptures), par l'utilisation des éléments de ce qu'il nomme "l'orchestre communicatif", aussi par le détournement de fonction des objets employés, agissent simultanément à plusieurs niveaux d'associations d'idées sur le spectateur, de telle sorte qu'il soit impossible d'offrir une explication unique du phénomène.

Mais si les installations d'Oppenheim agissent comme des interactions de métaphores dont le thème fondamental est celui d'une symbolique des conditions de la pratique artistique, composent une allégorie autobiographique de l'artiste en tant que manipulateur de formes et d'idées, confronté à des impasses ou à des problèmes esthétiques connus de lui seul, ou de quelques initiés, il n'en demeure pas moins que son expression esthétique, comme il le dit lui-même, dépasse l'artiste, sans doute hors de son contrôle, transcende l'objet.

Si rien ne vient dévoiler le sens de l'allégorie, l'impact sur le spectateur de-

(death) are used as an element, as a means to go beyond death, to transcend it: "Rehearsal for 5 hours slump", "Playing dead", "You're not born I'm 34 you're dead", "Untitled Performance" all revolve around life continuing after death.

This lack of limitations intended by the artist is expressed in an acute way in "Polarities". This work brings together in giant enlargements and by the means of magnesium torches fixed into the ground the last drawing by the artist's father and the first one by his daughter. This type of work, as well as "2000' shadow projection", seems to make the artist's work, in 1972, reach a point in abstraction and transcendency which goes far beyond the types of formal relations in his previous work and prepares the way for the subsequent "Installations" whose enigma they are in a way the prefiguration.

The Installations

While Dennis Oppenheim's works until 1974 mostly show their documentary residue, e.g. photographic enlargements, video tapes, films, from 1973 and with an increasing frequency the artist uses "surrogates" or "personification". There are two types of installations. The first type, just as the "documents", is a physical residue of an action already performed outdoors and repeated for the concept representation in a gallery (220 yard dash; jump, branded skins, infected zone) or designed specifically for the gallery space. These are therefore relatively simple concept actualizations. The second type of installation consists of a juxtaposition of objects crystallizing a situation not explicited by the artist contrary to the previous works; they are an apparent mystery and have to be deciphered, read at another level.

One of these works, made of a puppet whose strings are pulled from above by an electronic system, represent a music-hall character dancing on a ring, while a voice can be heard singing "It ain't what you make, it's what makes you do it". (Theme for a major hit). Another installation is composed of a sitting puppet whose metallic head strikes at regular intervals against the lower edge of a big bell. (An attempt to raise hell or "Raising hell"). The artist explains the reasons underlying the creation of some of the installations and his methods in the interview published herein.

The artist's view is that the "Installations" operate as allegories synthetic of situations specifically related to artistic practice: in an enigmatic form, they crystallize states of crisis or of transition in phenomenons lived within the artistic milieu in evolution. On the other hand, they bear witness to problems lived by the artist confronted with deadlock situations or, on the contrary, discovering solutions in this "solidification" of the elements constituent of the deepest motivations ("more rooted motives") embedded in the artist's subconscious.

Then again, visually these installations, through the use of real objects, either found or fabricated by the artist (in this sense they are sculptures), through the use of elements of what he calls "The communicative orchestra", and also through the functional deviation of the objects used, operate simultaneously at several levels of associations of ideas upon the spectator, in such a way as to make it impossible to arrive at one explanation only of the phenomenon.

However, even if Oppenheim's installations function as interactions of metaphors whose fundamental theme is that of a symbolics of the artistic practice conditions, form an autobiographical allegory of the artist as a processor (manipulator?) of forms and ideas, facing impasses or aesthetic problems only he or a few initiates are aware of, it is still the case that his artistic expression, according to his own words, goes beyond the artist, probably out of his control, and transcends the object.

Even when there are no clues to the meaning of the allegory, the impact on the spectator remains as a powerful expressionistic and symbolic discharge; the installation as an "effect". Performed outdoors, "Polarities" and "2000' feet shadow projection" are a forerunner of a type of relations inherent to the elements used, a type of mobile irreducible to a simple pragmatic or mechanistic analysis. Calling on sources of a purely autobiographical nature, these works, like the subsequent installations within the gallery, transcend the autobiographical notion, personal to the author, and reach the spectator in his remotest zones and in his noblest quest. Works such as "Wishing well", which is about hope and the feeling of sinking into matter, or "Twin wells", "Daytona falls", dealing at once with the elevation, the fall, the transformation of matter into smoke, use synthetically a great number of "associations" (chimneys, miradors, high tension pylons) etc... and may be perceived not only as the expression of problems emanating from the deepest zones in the artist's consciousness, but perhaps from those of the collective unconscious through archetypal abstraction. The dual polarity overwhelmingly present in

meure, lui, celui d'une forte décharge expressionniste et symbolique; l'installation produit un "effet". Exécutées en plein air, "Polarities" et 2000 feet shadow projection" annoncent un type de relations inhérentes aux éléments employés, un type de mobile qui n'est pas réductible à la simple analyse pragmatique ou mécaniste. Utilisant une source proprement autobiographique, ces oeuvres, comme les installations subséquentes dans le cadre de la galerie, transcendent la notion autobiographique, personnelle, à l'auteur pour toucher le spectateur simultanément dans ses zones les plus reculées et dans son interrogation la plus élevée. Des oeuvres telles que "Wishing well", traitant à la fois de l'espoir et du sentiment de s'enfoncer dans la matière, où "Twin wells", "Daytona falls" traitant à la fois de l'élévation, de la chute, de la transformation de la matière en fumée, utilisent synthétiquement un grand nombre "d'associations" (cheminées, miradors, pylônes à haute tension) etc... et peuvent être perçues non seulement comme l'expression de problèmes issus des zones les plus profondes de la conscience de l'artiste, mais aussi de celles de l'inconscient collectif par l'abstraction d'archétypes. La bi-polarité, constamment présente dans l'oeuvre de l'artiste, cette tension constante entre éléments (terre-liquide; profondeur, élévation) synthétisés par la puissance mentale, par l'action à distance, trouve dans cette rencontre entre en-deça et au-delà formulée dans les Installations, son expression la plus transcendante.

It ain't what you make, it's what makes you do it

Le regard porté à la fin de ces dix années de pratique sur le "corpus" constitué par l'ensemble des oeuvres, une fois éclairé par l'analyse des fonctionnements et mobiles inhérents à la pratique de l'artiste, exige une réponse à des questions que, sans doute, ni la perception de l'oeuvre par le spectateur, ni les explications fournies par l'artiste n'appréhendent dans une perspective globalisante. En effet, d'une part, ni l'énigme posée, quel quefois le "traumatisme" infligé au spectateur, ni d'autre part le cheminement intérieur de la pratique n'éclairent totalement la notion du contenu des concepts ni celle du contenu des oeuvres au-delà du plan formel; la signification des intentions, le sens profond des oeuvres; celui de leur assise conceptuelle.

Le premier type de questions concerne les situations sous-jacentes aux conditions formelles posées par l'artiste dans son approfondissement constant de la recherche d'un "mobile plus enraciné" (a more rooted motive), de la recherche de "ce qui vous pousse à le faire" (it's what makes you do it). On pose que la progression de l'oeuvre consiste, non pas en une suite logique, formelle, comme dans le cas de l'artiste attaché à un sujet et l'approfondissant sans cesse; mais au contraire en un véritable méandre de réévaluation des oeuvres précédentes, de rejets, de ruptures. La diversité extraordinaire de cette multitude de points de vue différents résulte d'une redéfinition constante des instruments de la pratique, dans la mesure où, dans chaque oeuvre, il y a un risque d'impasse perçue comme "répétition" par l'artiste.

En d'autres termes, le contenu formel d'un type d'oeuvres est abandonné, tandis que la structure fondamentale, elle, ressurgit ou laisse des traces dans les oeuvres subséquentes. Ainsi, le contenu formel des oeuvres "Earth works" garde la structure fondamentale, (soit la notion de l'artiste comme outil, comme gouge creusant le "sujet", la terre) des "excavations pieces" qui elles-mêmes devaient encore à la sculpture minimale malgré leur inversion de la masse en "vide". De même, le lieu est abandonné au profit du corps, formellement cependant, par l'identité affirmée entre le relief de la terre et la peau de l'artiste: le "lieu" est rejeté mais ses caractéristiques d'une surface manipulable sont transférées au corps. Enfin, dans les Installations, le corps est lui-même rejeté tandis que les pulsions mêmes de ce corps constituent le réseau énergétique émanant des divers objets assemblés, y compris la représentation sous forme de marionnette, de l'artiste lui-même, et cristallisant une situation. On assiste donc à un "passage" constant de principes fondamentaux conservés d'une oeuvre à l'autre, tandis que le contenu formel des objets et situations manipulées est rejeté pour faire place à un autre contenu.

La question fondamentale du "passage", du transfert constant, est en quelque sorte le résultat latent de cette activité perceptuelle "balayante", spécifique à l'artiste le "scanning", donc d'une perception globalisante armée d'une hiérarchie propre des valeurs, à la recherche de "cibles". On pose donc que cette perception comme catalyseur d'énergies, sélectionne des éléments qui vont être "dématérialisés" tandis que les éléments immatériels vont être "solidifiés" ou du moins que la relation entre ces éléments immatériels va être "solidifiée".

D'autre part, la manipulation des éléments immatériels remplace la

the artist's work, this constant tension between elements (earth-fluid; depth, elevation) synthesized by mental power, through action at a distance, finds in this reunion of this side of things and the one beyond formulated in the Installations, its most transcendental expression.

It ain't what you make, it's what makes you do it

At the end of these ten years of practice, consideration of the body of works produced taking into account the analysis of the operations and mobiles inherent to the artist's practice requires an answer to questions that probably neither the spectator's perception of the work nor the explanations provided by the artist apprehend in a globalizing perspective. In effect, on the one hand, neither the enigma sometimes traumatic inflicted upon the spectator, nor on the other hand the internal process of practice totally clarify the notion of the conceptual content nor that of the work content beyond a formal plane; the import of the intent, the deep meaning of the works, that of their conceptual foundation.

The first type of questions is about the situations underlying the formal conditions set by the artist in his constant progress searching for "a more rooted motive", for "what makes you do it". It is surmised that the work progression consists not of a logical, formal continuity, as in the case of an artist pursuing one theme and ceaselessly refining it, but on the contrary of a really labyrinthine meandering, re-assessing the previous works, rejecting, rupturing. The extraordinary diversity of these countless different viewpoints is the outcome of a constant re-definition of the instruments in the practice, inasmuch as there is, in each work, a risk of deadend perceived by the artist as a "repetition".

In other words, the formal content of one type of works is cast aside, while the fundamental structure surfaces anew or leaves its mark upon subsequent works. For instance, the formal content of the "Earth works" retains the basic structure (that is, the notion of the artist as a tool, as a gouge, digging into the "subject", earth) of the "excavation pieces" which, in turn, still owed much to minimal sculpture in spite of their inverting mass into "void". Likewise, the site is abandoned in preference for the body, although formally, through asserting identity between the earth relief and the artist's skin: the "site" proper is rejected but its characteristics as a surface that can be altered are transferred onto the body. Lastly, in the Installations, the body itself is rejected while the pulsions of this same body make up the energetic network emanating from various collected objects, including the representation of the artist himself in the shape of a puppet, and crystallizing a situation. Consequently, there is a constant "passage" of fundamental principes remaining from one work to the other, while the formal content of the works and situations acted upon is cast aside in favour of a fresh content.

The fundamental question of the "passage", the constant transfer, is in a way the latent result of this scanning perceptual activity specific to the artist; the scanning then of a globalizing perception resting upon its own hierarchy of values and in search of "targets". It is assumed therefore that this perception acting as an energy catalyst, selects elements that are going to be "dematerialized", while the immaterial elements are going to be "solidified" or at least that the relation between those immaterial elements will be "solidified".

On the other hand, the manipulation of immaterial elements replaces the "fabrication" of the object. This operation simultaneously consists of an analysis of the natural and specific natural properties of the selected elements and of a transfer of this specificity onto the analyzed elements, that is an exchange of specificities establishing an undifferentiation or absence of differentiation in nature between all manipulated elements. In this way, time and space are "solidified", processed just as "hard" materials, involving energy discharges, emitted or perceived; "hard" matter itself is liquefied, fluidity replaces solidity; finally the psychological parameters are channelled and crystallized into a new interaction consisting of a deviation of a reality with which they normally are associated; in particular, the "expressive discharge" from some situations is severed from any emotional connotation. We can now detect a type of approach that sets the hierarchy of values specific to the artist no longer on an ethical plane but rather on that of their energy concentration efficiency, of those elements selected through his own type of scanning perception, acting as an energy catalyst regarding the selected elements.

The outcome of this undifferentiation of data, of the analysis of their specific nature is the formulation of a number of identifiable components which, in their synthetization varying from one work to the other, constitute a thematics specific to Oppenheim's investigation.

"fabrication" de l'objet. L'opération effectuée consiste simultanément en un dépouillement des qualités naturelles et spécifiques d'éléments choisis, et en un transfert de cette spécificité sur les éléments dépouillés, soit en un échange de spécificités instaurant une indifférence, ou une absence de différence de nature entre tous les éléments manipulés. De cette manière, le temps et l'espace sont "solidifiés", traités comme des matériaux "durs", impliquant décharges d'énergie émises ou perçues; la matière "dure" est elle-même liquéfiée, la fluidité remplace la solidité; enfin les coordonnées psychologiques sont canalisées et cristallisées en une interaction nouvelle constituée d'un détournement d'une certaine réalité auxquelles elles sont habituellement associées; notamment la "décharge expressive" de certaines situations est détachée de toute connotation émotionnelle. Nous assistons donc à un type de démarche qui place la hiérarchie des valeurs propres à l'artiste non plus sur le plan d'une morale mais sur le plan de leur efficacité de concentration d'énergie, de ces éléments sélectionnés par son type particulier de perception "balayante" (scanning), agissant comme catalyseur d'énergie des éléments choisis.

Le résultat de cette "indifférenciation" des données, du dépouillement de leur nature spécifique aboutit à la formulation d'un certain nombre de composantes identifiables qui par leur synthétisation variable d'une oeuvre à l'autre, constitue une thématique spécifique à la recherche conduite par Oppenheim.

La densité particulière et la difficulté d'une perception globale de chaque oeuvre, sa "décharge" esthétique, l'impact imposé au spectateur, résultent d'une accumulation de plusieurs niveaux conceptuels, d'une condensation des données manipulées.

Cette récurrence thématique s'identifie par l'usage de plusieurs notions dont les principes s'expriment en termes de transferts de spécificité et d'imprégnation, de décomposition ou soustraction d'un élément catalyseur, d'usage de la gravité ou de l'apesanteur, de la vision plongeante, notion liée à celle d'élévation et de passage vertical dans la matière (le trou), en termes de transformations physiques, d'action à distance, de danger, de mort auxquels se relie l'usage du temps par une mise du temps en "suspens".

A more rooted motive

La motivation profonde du choix thématique sous-jacent ne semble pas pouvoir s'expliciter globalement à partir des points de vue uniquement "formalistes" de l'artiste; en quelque sorte les thèmes sont symboliques d'une structure mentale particulière. D'autre part une interprétation personnelle du spectateur, fondée sur des associations d'idées, sur l'imagination propre à celui-ci, sur sa relation propre à la réalité extérieure et à sa propre réalité intérieure, ne peut suffire: le seul instrument d'analyse qui puisse paraître adéquat a priori, serait probablement une psychanalyse de l'oeuvre, à partir du contenu symbolique des éléments formels les plus récurrents, et des causes profondes de leur sélection par l'artiste; par exemple la cause profonde de cette volonté non seulement de "dématérialiser" la réalité manipulée, mais de "réaliser" des situations à partir d'éléments immatériels, soit, de renverser complètement l'ordre traditionnel des choses. Il s'agirait donc d'examiner à quelle sorte de retour du refoulé nous assistons, en quoi la dynamique des principes fondamentaux constitue une catharsis, l'usage de la réalité consistant en une contestation, en un refus de sa matérialité et en une "atomisation" de celle-ci. La notion d'un "bombardement" des notions classiques d'espace illusionniste et de temps artificiel de l'atelier classique se prolonge en une véritable désintégration de la réalité.
Le choix d'un élément particulier pourrait nous éclairer, par la richesse de ses connotations, sur un type de démarche scrutant les motivations profondes de l'artiste. Comme le dit Oppenheim "would'nt it be nice to funnel into oneself (traduit par: "S'approfondir soi-même"), le mot "funnel" étant littéralement "entonnoir" le verbe décrit l'action au sens propre, d'une pénétration de la matière en mouvement giratoire). Or, sur le plan de l'image, apparaît régulièrement ce thème de la spirale, de la spirale conique: ce thème est liée le plus souvent à la notion d'espace, espace aérien (Whirlpool, the eye of the storm) de saut, de gravité en général, lignes concentriques décrites par un avion dans le ciel, ressemblant aux trombes des orages du Middle-West. Depuis la notion fréquente de "target" (cible), aux cercles concentriques dans la neige (Annual Rings) ou dans l'herbe (New-Haven project), à Unititled performance (une spirale est peinte sur le sol à la graisse, par la trace concentrique laissée par un orgue électronique portant un chien mort, dont le raidissement cadavérique produit une musique céleste): "la continuation de la vie après la mort", aux cônes tronqués des "cheminées" de "Twin wells", aux lignes concentriques du disque et du réchaud géant en néon de "Early morning blues", aux lignes de l'empreinte

The peculiar density of each work, the difficulty of perceiving it globally, its aesthetic import, its impact on the spectator, all result from an accumulation of several conceptual levels, from a condensation of data acted upon.

This thematic recurrence performs through the use of several notions whose principles are expressed in terms of transfers of specificity and impregnation, of decomposition or subtraction of a catalyzing element, through the use of gravity or the absence of it, of a downwards travelling vision, a notion linked with that of elevation and vertical passage into matter (the hole), in terms of physical transformations, of action at a distance, of danger and death to which is related the use of time through arresting it, setting it in suspense.

A more rooted motive

It would seem that the deep motivation to the underlying thematic choice is impossible to globally explicit on the basis of the artist's solely "formalistic" viewpoints; in a way the themes symbolize a particular mental structure. On the other hand, the spectator's personal interpretation, resting upon associations of ideas, upon his own imagination, his particular way of relating to external reality and his own internal reality is insufficient: the only tool of analysis that might a priori seem adequate would probably be a psychoanalysis of the work starting from the symbolical content of the formal elements recurring most and the deep causation of their selection by the artist; for instance, the deep motive of this will to not only "de-materialize" the reality acted upon, but also to create situations from immaterial elements, that is a complete reversal of the traditional order of things. The aim thus would be to determine the type of resurfacing of the repressed that is at play, the aspects in the dynamics of the fundamental principles that constitute a catharsis, the use of reality through contestation, a negation of its materiality and an "atomization" of the latter. The notion of a "bombardment" of the classical notions of the illusionist space and the artificial time in the traditional workshop is continued into an actual desintegration of reality.

The choice of one given element could enlighten us, through the wealth of its connotations, as to a type of approach scrutinizing the artist's deep motivations. As Oppenheim expresses it, "wouldn't it be nice to funnel into one's own self", that is, to go deeper into one's own self, the verb "funnel" describing in the litteral sense the penetration into matter in a gyratory motion. Indeed, on the pictorial plane, the theme of the spiral, the conical spiral, appears regularly: this theme is most often related to the notion of space, aerial space (Whirlpool, The eye of the storm), the act of jumping, of gravity in general, concentric lines traced by a plane in the sky, resembling the whirlwinds in a Middle-West storm. From the frequent notion of "target" to the concentric circles in the snow (Annual Rings) or in the grass (New Haven project), to "Untitled performance" (a spiral is painted with grease on the ground, by the concentric imprint left by an electronic organ bearing a dead dog whose body stiffening issues a celestial music); "The continuation of life after death", to the truncated cones of the "chimneys" in "Twin wells", to the concentric grooves of the disc and of the giant heater in neon of "Early morning blues", to the lines of the monumentally enlarged imprint of the artist's thumb in "Stretch", to the invisible waves of the sound made by "Dayton falls". This type of association between the works, the evidence of a kind of recurrent obsession, may be effected for death, the physical transformation, a quite frequent theme, (performance 5 hours slump, Polarities), danger, penetration into matter, the notion of decomposition or subtraction of the catalyst of a material, etc... However, the type of result of such an analysis, even if it can throw light on the artist's psychology, would risk narrowing down the exercise to a field too distant from that of the artistic practice, of culture, inasmuch as it gives no explanation on the choice of formal contents. On the other hand, the temptation of interpreting the Installations as allegories would be equivalent to that of interpreting the previous works, performances, body art, earth works, as symbols. In this respect, the role of the artist has been associated with that of a shaman[9], just as the objects selected have been assimilated to the role of the voodoo phenomenons (the elements of reality are nothing but the symbols of another life, of the beyond, etc...). Although such a type of association, using the notion of "ritual" or religion, tempting as it might seem (collision prediction) (cf. notion of prediction, incantation, etc...) involves the risk of reducing the artistic practice to a too reduced level of associations.

Passages

Oppenheim's primary purpose seems to relate to a dynamics of culture in a broad sense, a dynamics using at once several levels of consciousness irreducible in the density and wealth of their synthesis to one type of interpretation only. In this respect, and in the light of the information provided, the artist's action in the contemporary field of culture involves specifically at the origin an analysis of instruments, a criticism of minimalism through its own tools (reduction, non-reference, elimination of the object, objectivity, rejec-

agrandie monumentalement du pouce de l'artiste dans "Stretch", aux ondes invisibles du son produit par la corne de brume de "Dayton falls". Ce type d'associations entre les oeuvres, témoignage d'une sorte d'obsession récurrente, peut-être fait pour la mort, la transformation physique, thème assez fréquent, (performance 5 hours slumps, Polarities), le danger, la pénétration à travers la matière, la notion de décomposition ou de soustraction du catalyseur d'une matière, etc... Cependant le type de résultat d'une analyse de cet ordre, s'il peut éclairer sur la psychologie de l'artiste risquerait de limiter le propos à un champ trop éloigné de celui de la pratique artistique, de la culture, dans la mesure où elle n'explique pas le choix des contenus formels. D'autre part, la tentation d'interpréter les installations comme des allégories équivaudrait à celle d'interpréter les oeuvres antérieures, performances, body art, earthworks, comme des symboles. À cet égard, on a déjà pu associer le rôle de l'artiste à celui d'un Chaman[6], tout comme les objets choisis on pu être assimilés au rôle des phénomènes du vaudou (les éléments réels ne sont que les symboles d'une autre vie, de l'au-dela.etc...) Cependant un tel type d'association utilisant la notion de "rituel" ou de religion, aussi tentant soit-il (collision prediction) (v. notion de prédiction, d'incantation etc...), comporte des risques de réduire la pratique artistique à un niveau d'associations trop réduit et littéraire.

Passages

Le propos d'Oppenheim semble davantage se relier à une dynamique de la culture au sens large, une dynamique utilisant simultanément plusieurs niveaux de consciences irréductibles dans la densité et la richesse de leur synthèse, à un seul type d'interprétation. À cet égard, et à la lumière des renseignements communiqués, l'action de l'artiste dans le champ culturel contemporain comporte spécifiquement, à la source une analyse des instruments, une critique du minimalisme à l'aide de ses propres outils: réduction, non-référence, abandon de l'objet, refus de l'illusion, objectivité, refus de l'émotion etc... , l'usage de la réalité du temps et de l'espace, s'il abolit la notion de représentation au départ, se transforme dans les oeuvres plus récentes par une sorte de "mise en scène", (installations) dans lesquelles, non seulement la réalité est présente, mais où des objets nouveaux sont présentés, objets fabriqués par l'artiste, dans une perspective symbolique des conditions de sa pratique conçues non seulement comme une pratique mais comme une poétique.
On serait tenté d'associer le type de réaction d'Oppenheim au minimalisme, à d'autres types de réaction observés dans l'art depuis la Renaissance, réactions issues de décisions conscientes, de ruptures voulues, telles par exemple celles du Baroque ou du Dadaïsme.
Ainsi la dématérialisation des corps, l'intérêt pour le corps humain, la notion d'apesanteur provoquant le tournoiement des corps dans le trompe-l'oeil de l'espace sans fin des coupoles, l'abolition des frontières entre le sacré et le profane, le rôle de l'allégorie, sont effectivement des types de relations formelles que l'on peut identifier aux oeuvres qui nous préoccupent ici. Plus profondément, l'oeuvre de Dennis Oppenheim semble se relier non pas seulement à l'inconscient individuel et à ses structures, mais en les transcendant à la culture, à l'histoire, au mythe.

Par exemple, la notion fondamentale du passage, (du transfert, de l'apesanteur), soit la figuration symbolique d'une absence des frontières immanentes entre vie et mort, est évidemment une notion fondamentale commune aux grandes cultures (ex: les "rites de passage" des civilisations africaines, le passage de l'Achéron et les transferts d'identité et de matérialité dans le mythe gréco-romain (les métamorphoses), la notion de montée (paradis) et de descente (enfer) dans la civilisation judéo-chrétienne, etc...). La relation au mythe, la création même d'une mystique synthétisant volontairement par l'énigme plusieurs états de consciences et plusieurs niveaux de culture et par là même les transcendant, caractérise plus particulièrement le travail d'Oppenheim en regard du travail de ses contemporains.

L'un des premiers à ouvrir le champ de l'art conceptuel, l'élévation de sa décharge énergétique particulière le distingue aujourd'hui comme l'un des artistes les plus influents de sa génération, aussi bien en Europe qu'en Amérique du nord. Il projette à la sensibilité contemporaine, avec la violence et les instruments mêmes dont elle dispose, un mythe nouveau, sans doute issu de la rencontre des interrogations les plus fondamentales de la personne, et de l'énigme de son destin collectif.
Au-delà de l'"américanité", de son impact direct, de sa manipulation de la réalité, de l'ouverture constante du champ de la pratique, l'oeuvre se relie, dans son usage du temps, du corps et de l'espace, à la culture universelle dans ses manifestations les plus transcendantes.

Alain Parent, Directeur, *Service des expositions*

tion of illusion and of emotion, etc.). The use of time and space reality, even though at the start it abandons the notion of representation, undergoes in the latest works a transformation through a kind of "staging" (installations) where not only reality is present but also where new objects are introduced, objects made by the artist in a perspective symbolic of the conditions of this practice, viewed as a poetics as well.

There might be a tendency to associate Oppenheim's type of reaction with minimalism, with other types of reaction observed in art ever since the Renaissance, reactions caused by conscious decisions, willfull ruptures, such as those in Baroque or Dadaism. Thus, de-materialization of matter, interest for the human body, the notion of weightlessness causing bodies to twirl in the visual deception of unfinite cupolas, the suppression of boundaries between the sacred and the secular, the role of allegory are in effect types of formal relations that one may identify with the works under consideration here. In a deeper sense, Dennis Oppenheim's work seems to relate not only to the individual unconscious and to its structures but also beyond, to culture, history, myth.

For instance, the fundamental notion of passage (of transfer, weightlessness), that is the symbolic figuration of the absence of immanent boundaries between life and death, is obviously a fundamental notion held in common in the great cultures (e.g. the "rituals of passage" in the African civilizations, the ferrying across the Acheron and the transfers of identity and materiality in the Greco-Roman myth (metamorphoses), the notion of ascent (paradise) and of descent (inferno) in the Judeo-Christian civilization, etc.). It is the relation to myth, the very creation of a mysticism purposely synthesizing through enigma several states of consciousness and levels of culture and, so doing, transcending them, that most specifically characterizes Oppenheim's work amongst that of his contemporaries.

One of the pioneers in the field of conceptual art, the elevation of his particular energetic discharge marks him today as one of the most influential artists in his generation, in Europe as well as in North America. He casts upon our contemporary perception, with all the violence of its own instruments, a new myth, probably the outcome of the gathering of the questions most basic for individuals, and the enigma of their collective fate.

Beyond its clearly American stamp, its direct impact, its manipulation of reality, its persistent widening of the field of practice, this work through the use of time, body and space is part of universal culture in its most transcendental manifestations.

Alain Parent, Director, *Department of exhibitions*

(1) Sol Lewitt, Sentences of Conceptual Art, 1968
(2) Ursula Meyer, Conceptual Art, E P Dutton & Co., New York, 1972, pp. VLI-XX.
(3) Lucy Lippard, Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972, Praegers, N.Y., Washington.
(4) Interviews with Heizer, Smithson, Oppenheim, published in Avalanche no. 1, pp. 183-184, Lucy Lippard, "Six years...".
(5) Willoughby Sharp, in Lucy Lippard. Six years, p. 185
(6) Jack Burnham, Arts Magazine, May 1973, "The artist as Shaman".

(1) SOL LEWITT
Sentences on Conceptual Art, 1968.
(2) Ursula Meyer, Conceptual Art, E P Dutton & Co., New-York, 1972, p. VLI-XX.
(3) Lucy Lippard, Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972, Praegers, N.Y., Washington.
(4) Interviews avec Heizer, Smithson, Oppenheim, traduction Alain Parent, Avalanche no 1, reproduit pages 183-184, Lucy Lippard, "Six years..."
(5) Willoughby Sharp. dans Lucy Lippard. Six years, p. 185.
(6) Arts Magazine, Mai 1973, "jack Burnham: The artist as Shaman".

Entrevue avec Dennis Oppenheim à Montréal le 9 novembre 1977 (réalisée et traduite par Alain Parent).

Lors de cette entrevue (9 novembre 1977) portant sur les méthodes et les mobiles de son oeuvre, Dennis Oppenheim analyse ainsi sa propre démarche, depuis les oeuvres de 1967.

"En 1967, on accordait beaucoup d'attention à ce qui offrait une alternative aux attitudes les plus dominantes de la sculpture. Certaines attitudes, notamment celle du minimalisme, se détachaient de plus en plus de l'objet; le minimalisme consistant en la réduction continuelle d'un état "émotionnel", fondant une sorte d'objectif "froid", la manipulation logique de la forme. Ainsi, ce genre de raisonnement continuant, le travail de réduction délaissait l'objet, et commençait à rechercher des phénomènes "hors de l'objet". L'un de ceux-ci se manifestait au sein d'une structure conceptuelle: le processus mental, détaché de la transformation de l'oeuvre en objet. Ainsi, les "Site Markers" en 1967 étaient surtout une tentative de s'occuper d'une activité extérieure à la fabrication d'un objet, plutôt que de trouver une région fertile à "l'avancement de l'art".

Ainsi les "Site-Markers" fonctionnent en tant que méthode conceptuelle de revendication, dans ce cas, de formes existantes non fabriquées par le champ de l'art, similaires aux objets trouvés de Duchamp. Cependant la plupart des lieux qui étaient revendiqués, parmi ceux que je présente, ont des caractéristiques similaires: d'abord, ils ont pour base le sol, ils se maintiennent tous au plan horizontal, ce sont souvent des fragments (ou ils sont pris dans des fragments) d'architecture, des fragments existants qui n'ont plus de fonction, en cela il semble se relier à l'art.

Il y a des choses que j'aurais construites dans l'atelier si j'avais été poussé par n'importe quel genre de mobile, à ajouter au monde, en terme d'addition d'objets. Ces formes étaient suffisamment intéressantes à construire, mais de fait, l'acte même du métier "manuel" avait reçu des coups si violents, par la fixation sur l'idée que cela n'était plus nécessaire de construire des choses, parque que les objets intéressants pouvaient déjà être trouvés dans la réalité existante; la condensation de formes était devenue si minimale et si "squelettique" que ces choses intéressantes étaient des fragments de situations déjà existantes.

Site-Markers

Ainsi, les "Sites Markers" commencèrent ce type d'activité "hors atelier". Le fait qu'ils ne dépendaient plus, ou que l'art ou le type d'art vers lequel ils tendaient, ne dépendait plus du travail à l'intérieur de l'atelier, ni du "métier", ajoutait à ces conditions la notion du voyage. Cette dernière notion était accouplée à l'idée de "lieu", au sentiment du lieu (d'une certaine manière le lieu prit la place de l'objet). Et tout l'appareil qui nous était familier, la méthodologie, la mise en forme, le "métier", on le remplaçait par l'énergie conceptuelle. En un sens, quand je marchais à l'extérieur, à cette époque, et que je regardais des fragments existants d'architecture, etc..., je "bombardais" ces fragments de données relevant du sens de la perception.

En un sens, je m'engageais presque dans le même type d'esprit d'invention et de création qui avait habituellement lieu dans l'atelier "classique", mais je le transposais dans une situation extérieure et les formes que je "revendiquais", pour moi, incarnaient cette énergie. Mon simple acte de prendre un pieu et de prendre une photographie du lieu, de montrer son emplacement sur la carte, de la décrire sur le document était suffisant, parce que, comme on l'a dit, la nécessité de reproduire, de copier, ou de manipuler la forme ce n'était plus une fin en soi (il ne s'agissait plus de cela).

En débutant avec les "Site Markers", on commençait en un sens, un voyage: l'art, c'est le voyage: l'artiste étant comme un catalyseur à l'intérieur des media, les media étant "la société". L'artiste ne s'occupait plus autant de l'artifice, n'était plus (ou du moins je ne l'étais plus) intéressé par l'illusionnisme: c'était le temps réel, une sorte de "cavité" du temps réel, qui remplaçait le temps "artificiel" de l'atelier.

Ainsi, les oeuvres de 1967 qui traitaient de cette "revendication", avec ce bombardement de données perceptuelles sur les formes existantes étaient une coupure avec le "métier" manuel, les domaines de l'artifice dans la sculpture et les débuts d'une sorte d'atelier terrestre.

Interview with Dennis Oppenheim, Montreal november 9, 1977 (by Alain Parent).

In the course of a recent interview (November 9, 1977) about the methods and mobiles of his work, Dennis Oppenheim analyzed his personal approach from 1967 on in the following terms.

— Well, the exhibition begins with work from 1967. In 1967, there was a lot of attention giving alternatives to the prevailing sculptural apparatus. Some of the alternatives to these conditions that existed then, namely minimalism, found themselves retreating further and further from the object. In other words, minimalism being the continued kind of stripping down of the emotional state and the supplanting of a cold kind of objective, logical handling of form and so as this kind of rationale continued, the stripping down left or departed from the object and began looking for a kind of extra object phenomena. Now, some of this extra object phenomena was manifested in terms of conceptual, within a conceptual framework, that is the thinking process kind of detached from the physical objectification of the work. So, in the exhibition starting with the site-markers in '67, these were very much an attempt to deal with activities outside object making in an attempt to find a region that would again be fertile for so-called advanced art making. So, the site-markers' function is kind of conceptual methods of claiming, in this case, existing forms that were not made by the artist so, in this case, they are similar to the duchampian found object. However, most of the sites that were claimed within the ten that I am now showing have similar characteristics. First of all, they are usually ground-based, that is they are all hugging the horizontal plane. They are usually, quite often they are fragments of architecture, existing fragments that no longer function and in that they do not function they seem to relate to art. They are all things that I would have built in the studio if I were compelled by any kind of motive to add to the world in terms of more objects. These forms were interesting enough to me to build but the fact is that the act of manual craft had been given such a tremendous beating by the fixation on the idea that it was no longer necessary to build things because the interesting things could all be found in existence. That is the condensation of form had become so minimal and so skeletal that these things that were interesting were already fragments of existing situations.

Site-markers

So the site-markers began the kind of extra studio activity. The fact that they no longer depended, or the art in which it pointed no longer depended upon working in a studio, it no longer depended upon the craft and it added to these conditions the notion of travel. And the notion of travel was coupled with a sense of place. Place kind of took the place of object. And the apparatus that we used to relate to, methodology or forming, the craft, was now exchanged for conceptual energy. So, in a sense, as I walked outside during that time and looked at existing fragments of architecture and so on, I was in a sense bombarding these fragments with perceptual sense data. So, in a sense, I was almost engaging in the same kind of spirit of invention and the same kind of spirit of making that used to occur withing within the classical studio but I was inducing this on an exterior situation and the forms that I claimed then kind of, to me, embodied this energy and my simple act of issuing a stake and taking up a photograph of the piece and claiming, pointing out where it was on the map and describing it on the document was sufficient because, as I said, the need to replicate, duplicate or manipulate form was no longer an issue.

So, beginning with the site-markers started in a sense a journey: art is travel, art is the artist as a catalyst within, inside the media, the media being the society and he was no longer dealing so much with artifice. He was no longer interested in that point or at least I was not in illusionism. It was a real time kind of cavity that was exchanged for the studio time, the artificial time of the studio. So the works of '67 that dealt with claiming and dealt with this bombardment of sense data upon these existing forms was a break from manual craft, the areas of artifice within sculpture and the beginnings of a kind of terrestrial studio. So those are the early pieces.

"Viewing stations"

À cette même époque, je fis une série de maquettes à l'échelle qui étaient essentiellement, non pas tant des objets, que plutôt des dispositifs faits pour voir; ces "viewing stations" (observatoires) étaient en fait des plateformes sur lesquelles on se tient pour regarder; je jouais avec la notion, encore une fois, non pas de faire, mais de regarder; en un sens l'acte de regarder, en soi devient presque "solide", quelque chose que l'on pourrait considérer comme un phénomène, bien qu'il ne concrétise pas dans une masse résiduelle, une masse ou une matière, ou un objet, ou une photographie, ou une peinture, néanmoins c'est un des aspects de l'interaction de l'activité artistique, des interrelations de cette activité: l'acte de voir est un élément de base du processus, s'en tenir à cela, insister là-dessus, le traiter comme un solide, comme une condition qui soit une fin en soi, voilà le propos de ces oeuvres du début.

Il y en avait de types variés: certains étaient pour l'extérieur, d'autres pour l'intérieur.

Ainsi, ce que l'on a ici dans les débuts de ce groupe d'oeuvres présentées, est essentiellement un mécanisme d'interrogation, qui n'est réellement pas différent de n'importe quel processus d'interrogation utilisé dans l'art ces cent dernières années.

C'est un processus qui venait quelquefois d'un réel désespoir, d'un besoin d'étendre un domaine d'opérations. Cet ensemble d'oeuvres est partiellement le témoignage de la force de cette nécessité d'élargir l'éventail de l'activité artistique, et de l'usage de l'art: comment on peut utiliser l'art, de différentes manières; et les premières oeuvres et le processus mental qui les sous-tend viennent probablement du même processus que j'utilise actuellement: réagir, comprendre; c'est une situation dans laquelle il faut "dégager un chemin", le besoin de le dégager est "éthéré", non pas intellectuel, c'est un besoin dynamique de respirer, et ces conditions, ce type de mécanisme dominant est ce qui ajoute la nourriture à ces interrogations et à ces perceptions de débouchés ultimes.

Tandis que ce travail parvenait à maturité, pendant cette très courte période (je parle de la fin des années 1960), il était nourri par une agitation externe considérable (le climat politique de la fin des années 1960). Aussi, lié, mêlé à ce type d'aiguillonnage personnel, intellectuel, émotionnel, il y avait le stimulus extérieur, social, donc il y avait une période très favorable pour la pratique artistique et particulièrement pour des types d'associations d'idées ou de considérations radicales. En d'autres termes, c'était une époque fertile pour faire des ruptures."

Raising hell or "an attempt to raise hell"

Il y a quelque chose de merveilleux dans l'art, en ce sens que c'est un point intermédiaire dans lequel l'expression peut se figer et se "solidifier"; et souvent en un sens elle se "solidifie" d'une part, de l'autre elle transcende l'"émetteur", (en d'autres termes l'art peut être plus grand que l'artiste, il peut aller plus haut que l'individu qui le contenait); et nous savons tous que dans la simple juxtaposition et association d'images, un grand nombre des cristallisations, des mélanges et des ramifications dynamiques qui surviennent, sont dans la nature propre de l'art. Nous savons tous que c'est à l'artiste dans sa structure propre, de contrôler et d'avoir conscience de ces phénomènes.

Mais il y a des conditions par lesquelles, dans une installation donnée, l'union de deux forces agira presque comme une réaction chimique, comme un nouvel ingrédient qui n'est pas complètement contrôlé par l'artiste. Ainsi "Raising Hell", qui est une oeuvre très discutée en fonction des niveaux artistiques (jusqu'où va l'art, quelle puissance a-t-il?). C'est une oeuvre qui ne s'accomode pas aisément du langage, tout essai de la décrire semble être pris de court, on réalise que c'est une oeuvre qui fonctionne sur un type différent de fréquence; une oeuvre est toujours plus forte que le langage qui essaie de la sous-tendre.

Puisque c'est moi qui ai fait cette oeuvre, je dirais que "Raising Hell", encore une fois, est une oeuvre "calculée" dans le sens qu'elle a germé sur une période de six à huit mois de réflexion périodique et dans certains cas, constante, de constants essais et erreurs quelque soit l'outillage que l'utilisais: plus le travail avançait, plus il devenait simple, jusqu'à ce qu'il se soit condensé en un acte unique, cela vient presque d'un processus d'élimination, par lequel le travail demeure dans ce processus créateur, dans lequel il est examiné, en évoluant il se clarifie, il devient plus au point: cela c'est l'appareillage à priori qui est à l'origine de l'oeuvre. Maintenant, que peut-on dire des associations d'idées, de la sorte de stimulus que cela provoque chez le spectateur? On peut en parler à perpétuité: n'importe quelle oeuvre,

Viewing stations

Now, in that same period, I did a series of scale models that were essentially not objects as much as they kind of were vehicular devices for viewing. The viewing stations were in fact platforms that we stand up on and look so I was just toying with the notion of again not making but seeing and, in a sense, the act of pure viewing as being something almost solid. You know something that could be considered as a phenomena although it does not concretize in any of our residual mass or matter or object or photograph or painting. It nevertheless is one of the important interactionary aspects of the art activity or interrelationship but the act of viewing is a basic element of the process: settling and pinning that down and treating it as a solid, as a condition that is an end in itself was another kind of early work and there are varieties of these; some were for outside stations, some were for inside stations.

So, I mean, what you have here in the beginnings of this group of pieces shown here essentially is a mechanism of interrogation that is not unlike any interrogational process used in art making for the past 100 years. It is a process by which we, out of sheer desperation at times, need to extend a domain, extend an area of operation and I think that this body of work was in part evidence of how strong the urge was to enlarge on the spectrum of the art activity and the use of art; how art can be used in different ways and the early pieces and the kind of, again, the thinking process that underlines them are probably the same process I use presently. That is, it is reactionary, it is a condition in which a road has to be cleared, the need to clear is volatile, it is not intellectual, it is a dynamic need to breathe and these conditions, this kind of prevailing mechanism is what adds the fuel for these interrogations and these perceptions of alternate access points.

So as this work matured in this very short period of time, speaking of the late 60's, it was induced by a considerable external agitation, namely the political climate of the late 60's. So, coupled with this personal and emotional and intellectual kind of prodding, there was this exterior social stimulus that was mixing with this. So, you had a very conducive period for art making and, particularly, for radical kind of associations or considerations. So, in other words, it was a fertile time to make breaks and, because of this energy that was both inside and outside, these changes occurred very, very rapidly.

Raising hell or "an attempt to raise hell"

Well, one of the wonderful things about art is that it is an intermediate point in which expression can kind of congeal and solidify and, quite often in a way, it solidifies on one hand, it transcends the sender.

In other words, art can be greater than the artist. It can go higher than the individual who contained it.

So, and we all know that in simple juxtaposition and the associations of images, there is a lot of dynamic of congealing and mixing and ramifications that occur that again are in the very nature of art, and it is, you know, supposedly in the artist within his framework to control and to be aware of these things. But there are conditions by which in a given installation the union of two forces will act as almost a chemical production. You know, it will act as a new ingredient that is not completely controlled by the artist.

So, "Raising Hell" which is a work that is talked about a lot in regard to levels of art, (you know, exactly how far is the reach of art and how powerful is it?) Well, it is a work that is difficult to talk about so right off when we have a work that does not seem to do well with language, that is in any attempt to describe it it seems to fall short, well you realize you have a work that is operating on a different kind of frequency the work is always stronger than the language that tries to support it. So, being the one that made that piece, I would say that "Raising Hell" again is a calculated work and, in a sense, it is a work that transpired over a period of maybe six to eight months of, kind of, periodic and, in some cases, constant thinking, constant kinds of trials and, you know, whatever apparatus and the more it, kind of, evolved in my mind, the simpler it became until it condensed into the single act. Well, that is part of a process of almost elimination, you know, it is a process by which a work is held within the kind of creative process and it is tested and... It becomes clarifying and more and more pointed and focused.

Now that is kind of the "A" priori apparatus that initiates the work. So now

n'importe quel type de phénomène visuel peut amener des évocations visuelles variables, incalculables, différentes selon les gens.

"Raising Hell" est en quelque sorte une oeuvre "restreinte", elle est aiguisée comme un phénomène qui devrait attirer des associations, les condenser en un acte unique. Une part de la pensée sous-jacente, qui est dans le titre, appelle une interprétation littérale: une tentative de lever quelque chose qui est au-dessous de nous. Cela revient à des besoins de base, des tentations du sculpteur: de faire vibrer quelque chose qui soit loin de nous, de faire éclater une fenêtre qui soit à cinquante pieds de moi simplement par la force du désir de le faire, c'est une tentation constante: "Attempt to raise hell" est stimulé par une pensée qui voulait activer quelque chose qui soit au-dessous de nous.

Cette oeuvre a été faite en 1974, année qui pour beaucoup de gens, spécialement des amis à moi, travaillaient depuis sept ou huit ans, fut une période difficile, parce qu'elle était transitoire. La catharsis de la fin des années 1960 s'était assagie, il y avait beaucoup de doute sur ce travail, même si c'était du bon travail, il y avait un doute des artistes sur leur propre travail. C'était une période unique de réévaluation, très sensibilisée, une période de "paranoia" extrême. "Attempt to raise Hell" vint à l'époque du désespoir le plus aigu, c'était une période désespérée pour beaucoup de gens, bien qu'ils puissent ne pas l'admettre, mais simplement parce que dans les années 1960 les oeuvres avaient fait boule de neige à une telle vitesse, les artistes souffraient tous des symptômes du manque, ils étaient comme "traumatisés",si vous parlez à certains d'entre eux ils admettront qu'il y avait eu une surcharge terrible. Cette surcharge a certains effets qui se caractérisent par certains types de comportements. Raising Hell était, je pense, ma tentative de personnifier, de cristalliser cette période d'impasse renouvellée. C'était une autre occasion d'un blocage devant nous, non pas blocage par notre incapacité à faire avancer des élans formels mais un cas de psychisme surchargé. Nous avions trop digéré et trop émis, et moi-même j'étais totalement "survolté": c'est un travail à propos de cet état particulier. Quel que soit son succès, il réside dans ce fait d'évoquer pour beaucoup de gens, certains sentiments qu'ils ont. C'est simple, c'est direct, cela semble pour beaucoup de gens désigner ces conditions qui ne leur étaient pas très visibles.

À l'intérieur du processus sur lequel ces oeuvres sont "objectifiées" et créées, très souvent une attention totale est donnée à "l'irruption": les éléments du processus par lequel ces oeuvres sont d'une certaine manière "figées" dans l'esprit de l'artiste, et alors ces oeuvres sont acheminées par le biais de certains dispositifs jusqu'à leur état final. Mais c'est souvent non seulement pas nécessaire, mais même impossible pour l'artiste, à la fois de mettre ensemble, d'extraire les éléments de ce matériel, d'y ajouter, d'en retrancher, et aussi de savoir "où il l'envoie". En d'autres termes l'attention est donnée à l'origine du travail. C'est pourquoi souvent il y a disjonction, c'est pourquoi l'artiste peut parler sans cesse de son processus. C'est parce que là est son objectif. Ce peut être perçu comme un accessoire qu'il "émet", une fois que c'est "émis", les associations lui importent peu.

"Early morning blues"

Ainsi le contenu, bien qu'il fasse partie du mécanisme, de la définition de l'oeuvre, n'en est pas la partie la plus importante. La plus importante partie, c'est la réussite de la "congélation" du travail à travers ce stage initial. Ainsi quand on regarde une oeuvre comme "Early morning blues", cette nouvelle oeuvre sur l'essai de se réveiller le matin: c'est un objet physique, une installation, une oeuvre en deux ou trois composantes: le son, ce disque d'argent qui tourne, cette plaque chauffante de néon, cette bouilloire blanche fantomatique: le nombre d'associations et d'images que cela apporterait au spectateur peut être infini. Ce qu'elle essaie de faire et ce qu'elle fait réellement dans l'installation, cela peut être deux choses différentes: ce que mes besoins étaient, comment ils reposent sur l'élément physique de l'oeuvre, comment ils réussissent à rester sous contrôle quand l'oeuvre est communiquée au spectateur, ce sont les questions que je me pose.

"Early morning blues", qui est une oeuvre relativement récente, est reliée à un ensemble d'oeuvres qui commence autour de 1974-1975. C'est un travail qui, légèrement, traite d'une période, d'un problème difficile. Tout cet art de l'action (performance art) et tout ce travail de type didactique, interrogatif, qui eut lieu durant la fin des années 1960, (performance, body art) se dirigeait dans ce domaine (je dis nous parce qu'il y avait au moins un petit groupe) il y eut presque une prise de décision, sans doute issue d'une forte émotion, qui centrait le travail sur l'artiste lui-même (l'art autobiographique).

Il y a un certain nombre de raisons pour laquelle cela a commencé: l'une d'entre elle, encore une fois, est cette hiérarchie:

what can we say about the associations? What can we say about the kind of stimulus this provokes in the viewer? Well, you can just talk about it forever, you know. You know, any work, mine or any kind of visual phenomena, can evoke tremendous amounts of variable feedback. I mean it can feedback differently to many people. The "Raising Hell" piece is somewhat restricted. I mean it is kind of honed in as a phenomena that is supposed to kind of draw in associations and condense them and make this a kind of a single act.

Some of the thinking that went into the piece: for instance, the title "Attempt to Raise Hell", is very much about the litteral interpretation of that. It is an attempt to raise something that is below us. O.K., well, this goes back to very basic kind of needs, I think, and very basic temptations as a sculptor. The need to jar something that is away from us, to be able to chatter a window from 50 feet just with the desire to do so is I think a constant temptation. So "Attempt to Raise Hell" is stimulated from a thinking that wanted to activate something below us.

Now this piece was done in 1974. That, for a lot of people, especially friends of mine who are working now for seven or eight years. This is kind of a difficult period because it was transitory. It was a feeling of first waves of the catharsis. The catharsis of the late 60's that kind of tamed down and there was a lot of suspicion about one's work and I mean even if it was good work and the suspicion was usually the artists' own suspicion about their own work and it was a unique period of re-evaluation and very sensitive and extreme paranoia. So "Attempt to Raise Hell" came at a time when this was at the highest pitch of desparation, because I think this was a desperate time for lots of people although they might not admit it. But simply because the 60's had snowballed work at such a high velocity and the artists were all suffering withdrawal symptoms, I mean they were all shell-shocked. At least I was. I know if you talk to some people, they will admit that there was a tremendous overload. Overload has certain effects and, you know, it characterizes itself in certain behavioural patterns. So "Raising Hell" was, I think, my attempt to personify and crystallize this periof of renewed impasse. Yes, this is another case where there was another block in front of us. It was a block not of our inabilities to surge ahead, it was formal thrusts that are just a sheer kind of overcharged psyches. Just we had digested too much and spilled out too much and I for one was totally overcharged. So, it is a work about that particular state and I think whatever success it has is in its kind of congealing through lots of people certain feelings. It is simple, it is direct and it seems for lots of people to point at some of these conditions that were not very visible to them.

Within the process by which these works are objectified and created, there is quite often total attention given to the eruption that is the kind of elements of the process by which these works are kind of somehow congealed in the mind of the artist and then these works are "traffic" through various devices to completion but it is quite often not necessary and impossible for the artist to both collect, pull this matter down and out in front and through and amoss it and send it and also know where he is sending it. In other words, the attention is to the origination of the work and that is why, quite often, there is, there is a disjuncture, that is why an artist can talk endlessly about the process because that is where he is focused. It is almost as if it could be seen as an appendage that he is releasing and, once it is sent, he does not care what the associations are.

Early morning blues

So the content is something that is, although part of the mechanism of congealing the work, is the most important part. The most important part is the successful, you know, solidification of the work through this initial stage. So, when you look at a piece like "Early Morning Blues" which is this new piece about trying to wake up in the morning. Well, it's a physical work, it's an installation, it's a work of two or three components: sound, one; this disk, this silver record turns with a blue light on it and then this large neon hotplate with this ghostly white kettle. Well, I mean the number of associations or the amount of images that it might bring to a viewer could be infinite. What it could be trying to do and what it is doing in the installation could be two different things. What my urges were and how the urges kind of stay on the physical elements of the pieces; how they succeed in being still controlled while the work is communicating to viewers are questions. I am asking.

le fait qu'après avoir travaillé et gagné tant d'habileté on devient une sorte de virtuose (on entre dans une pièce et on fait une de ces installations), on acquiert une grande connaissance de la manipulation de l'espace, des gens, de la matière, de soi-même. Quant cette virtuosité atteint un crescendo, dans mes activités propres, elle exigea un mobile plus enraciné: je n'allais pas continuer à faire ces installations incroyables, qu'elles fussent, il fallait que je trouve un mobile: pourquoi je fais des choses. Quand on travaille dans un contexte international, une grande partie des choses qu'on fait est "suspecte", parce que — et on l'admet, une grande partie est motivée commercialement, politiquement; vous le faites pour une exposition, vous faites une oeuvre parce que quelqu'un vous l'a demandé, il y a beaucoup de manipulation de cette virtuosité, de ces capacités.

Le type d'oeuvre autobiographique se développa dans un second temps, il commença à la fin des années 1960 aussi, sous la forme de l'art corporel (body art), mais c'était à propos des principes de la matière, de l'espace, du temps, etc... Quand cette periode, vers 1974 eut lieu, c'était ajusté à un type de valeur plus élevé, une valeur transcendantale pour la pratique de l'artiste, c'était au service de la recherche des origines, je pense, des origines de l'oeuvre: d'où vient-elle, d'où vient l'impulsion, d'où vient l'énergie, où sont les racines?

Idéalement, mes idées étaient du type: est-ce que ce ne serait pas agréable d'être capable, d'une manière ou d'une autre, de s'approfondir, de pénétrer son propre être, à travers toutes ces couches, et de trouver la principale impulsion, et "d'objectifier" cela, qu'elle qu'en soit l'apparence, et de lui permettre d'être objectifié, de telle manière qu'un spectateur puisse voir une oeuvre et dire que cette oeuvre ne vient pas du fait qu'il (l'artiste) manipule les formes (ou qu'il veut exposer chez Leo Castelli, ou qu'il essaie de la vendre), mais qu'elle vient d'une racine, d'un mobile. Cela était bien au-delà de mes capacités,aussi j'ai fait des oeuvres qui désignaient simplement ce désir; par exemple l'oeuvre avec la marionnette, l'oeuvre sur le thème "It aint' what you do, it's what makes you do it" (ce n'est pas ce que vous faites, c'est ce qui vous pousse à le faire).

"Theme for a major hit"

C'est simplement dire: ce n'est pas comment vous le faites ou aussi bien que vous le fassiez, qui compte, c'est ce qui vous pousse à le faire; le niveau additionnel de cette déclaration c'est: voyons si on peut objectifier cela, à quoi cela ressemble-t-il, à quoi l'impulsion rassemble-t-elle, est-il concevable qu'un artiste finalement puisse vous montrer une oeuvre, et que l'oeuvre révèle ses origines, vous dise d'où elle vient; c'est à propos de ce cheminement.

C'est une chose très exigeante, et j'ai adhéré à mon type d'emprise impulsive de l'importance de cela mais je ne me suis jamais révélé suffisamment moi-même pour l'éprouver. Comment est-ce qu'un artiste peut se forcer, se manoeuvrer dans cette région et en ressortir, et le faire, cela semble totalement impossible. Parce que que l'on parle d'une forme nouvelle, de quelque chose que personne n'a vu, ce n'est pas une chose facile à exiger de soi-même. Ainsi, beaucoup de ces oeuvres, l'oeuvre avec la cloche (Raising Hell), et beaucoup d'oeuvres, d'une certaine manière, touchent mais n'approfondissent pas, démontrent presque que ces conditions valent d'être poursuivies. Une région très riche, serait celle qui cristalliserait les mobiles pour voir à quoi ressemblent les énergies.

Je pense qu'il y a beaucoup de liens dans ces oeuvres, et je ne suis pas conscient de beaucoup d'entre eux.

Je suis conscient de la suspension (apesanteur). Je suis conscient des conditions que j'utilise, qui demandent cette sorte d'état d'esprit flottant, la suspension, une suspension des sens, en un sens, la suspension des liens avec la réalité physique concrète, un état d'esprit qui soit "liquide", et je l'espère, ouvert, ouvert aux interférences, à l'inférence. Il y a cette autre idée, celle de l'immersion, du passage: cela commence à se concrétiser dans les oeuvres elles-mêmes, quand vous voyez des oeuvres qui comprennent en elles-mêmes le passage; le passage d'une personne à une autre... l'inscription d'une ligne, d'un lien à travers le temps.

Il y a une sensibilité dans les installations; je suis sensible à l'espace, et aux éléments de la forme, aux éléments inhérents à "l'orchestre communicatif" de la communication artistique. Il y a une sensibilité aux éléments, aux composants individuels, et cette sensibilité donne naissance à des structures d'associations plus élevées; je gravite vers des choses qui ont trait à des formes plus élevées de communication; c'est quelque chose que je fais

"Early Morning Blues" which is a relatively recent piece is connected to a body of work that may have started around 1974 and 1975 and this is work that I would say feebly, in a feeble way, tries for a very difficult, deals with a difficult area of problem. All this performance art and all these kind of didactic interrogational works occurred in the late 60's in the confines of performance body art, kind of phased into this area and I am speaking greatly of myself although I always say we because I think there was at least a small group. It was almost a decision made out of probably some strong emotion that focused the work on the artist himself or herself. This started your biographical art. And the reason why this direction occurred is manifold. I mean there is a number of reasons. One of them is again this hierarchy, you know, this fact that after working and gaining so much skill, you become a virtuoso. You find that you walk into a room and you can do an installation without, you know, you just have a lot of, or you collected a lot of knowledge about manipulating space, and people and materials and yourself and when this virtuosity reached a crescendo, in my own activities, it asked for a more rooted motive, you know. And I was not going to continue doing these incredible installations or whatever they were, I had to find a motive. I had to find: why am I doing things, and when you are in the international art circuit a lot of what you do is questionable because, admittedly, a lot of it is induced commercially, politically, you are doing it for a show, you are doing this piece because somebody asked you to do it; a lot of manipulation of this virtuosity, these abilities.

So, the kind of biographical work developed in the second stage because it occurred in the late 60's too in the form of, you know, the body art but that was all about principles of matter and space and time and things but when this area in around '74 occurred, it was tuned to a higher rationale or a transcendental rationale for operating as an artist and it was in service of finding the origin, I think: the origin of the work, where it comes from, where does the impulse, where does the drive come from, where are the roots and ideally, idealistically my thoughts were like, well would it not be nice to be able to somehow funnel into one's self through all these layers and find the main or major impulse and objectify that, whatever it looked like, somehow bring it through these layers and allow it to be objectified so a viewer could see a work and say "Well, that work does not come from the fact that he is manipulating form or he wants to show a "Leo Castelli's" or he is trying to sell it. It comes from a root. It comes from a motive" and so this was far beyond my ability to deal with, so I did works that simply pointed out this desire, for instance the puppet piece, the theme piece, the lyrics are "It ain't what you make, it is what makes you do it".

Theme for a major hit.

Well, that is simply stating it. That is saying "O.K., it is not how well you make this, it is what makes you do it". Well, the additional stage of that statement would be you have to, it is not what you make, it is what makes you do it but let us see if we can objectify what makes you do it. What does that look like. What does the impulse look like . If it is conceivably possible that an artist can finally show you work and the work bespeaks its origin, it tells you where it comes from. It is about this journey. So this is a very demanding thing and I have adhered to my impulsive kind of grasp of how important this is but I have never collected myself enough to probe it really, how can an artist conceivably trick himself or manoeuvre himself into that region and come out and do that. It just seemed totally impossible. Because we are talking about a new form; we are talking about something that no one has seen. You know it is not a thing to demand from one's self.

So a lot of these works including the carpet piece and the bell piece and many works are kind of touching it but not probing but just touching and kind of demonstrating almost that these conditions are worth pursuing. I am not in the access points but this very rich region would be to crystallize motives. What do the drives look like? I think there is a lot of ties in these works in the past and a lot of them I am not that aware of...

I am aware of suspension, you know... I am aware of mental suspension... I am aware of the condition which I use which asks for this kind of floating state of mind. You see. Suspension, a suspension of senses in a sense, a suspension of ties to concrete physicality. A state of mind that is liquid, that is hopefully open, open for interference or inference; entrance.

inconsciemment. L'art est un phénomène qui atteint des zones élevées, aussi les oeuvres doivent-elles être des armatures pour des sortes de "projectiles", ce sont des rampes de lancement, elles vont loin au-delà d'elles-mêmes; ce ne sont pas des squelettes dans mon travail en ce sens, un grand nombre de ces pièces agissent par réfraction, elles ricochent: elles réfléchissent leur propre contenu à l'extérieur au lieu de l'absorber à l'intérieur d'elles-mêmes. (...)

Wishing well

Les choix d'images et d'éléments sont faits par un processus mental abstrait qui utilise des éléments abstraits tels que l'espace, la densité, et des choses comme ça, aussi il peut être difficile d'éliminer l'abstrait et de traiter de la réalité des choses. Que sont-elles: la cloche, la tête? Par exemple, l'immersion, la gravité, la force de gravité, pourraient être les éléments constituants d'une oeuvre telle que "Wishing well" qui est une chose réelle.

Well, you were dealing with immersion and passage and things.

Well that begins to "concretize" in the works themselves when you see works involving passing, going from one person to the next. You know, you are describing a line through times.

There is a sensitivity in the installations, I mean, I am sensitive to space and to elements of form and elements within the communicative orchestra of kind of art communications. There is a sensitivity to the elements, the props, the individual components and this sensitivity breeds this higher frame of association. I gravitate towards things that allude to higher forms of communication. I mean, this is something I do unconsciously. I mean, art is a high reaching phenomena so the works have to be armatures for projected and kind of projectiles. They are launching pads. They go way beyond themselves. They are just skeletons. My art in that sense, for lots of these pieces are refractionary, they richochet. You know, you look and then it goes back or not. They reflect the content off of themselves as opposed to absorbing them inside themselves...

Wishing well

The choices of images and of elements are made by an abstract thought process that deals with abstract elements such as space and such as density and things like this so that it might be hard to rip away the abstract and deal with the real, you know, what they are: the bell... the head?
For instance, immersion, gravitational pull, a force might be the constituents of the piece like "Wishing Well", you know, which is a real thing.

Introduction 2

Dennis Oppenheim: Un art de la transition par Peter Frank et Lisa Kahane

Tout art, comme on dit, est un acte ou le résultat d'un acte de transformation. Traditionnellement, on tient cette transformation pour acquise, comme allant de soi. On tire les images du monde, on les transpose à l'aide des techniques habituelles sur toute la "mécanique" de support (toile, papier, piédestal), et on la présente, on la transmet comme l'interprétation d'un monde particulier à tel artiste.

Dans son examen constant et approfondi des hypothèses fondamentales qui sous-tendent l'activité artistique, l'art moderne a voulu rendre manifeste l'acte de transformer: les Cubistes ont rejeté le fait optique, les Surréalistes ont rejeté la certitude cognitive, et, ainsi libérés, les artistes contemporains rejettent les normes formelles, techniques, et contextuelles — de manière à rendre le concept et le processus de la transformation non seulement manifestes, mais essentiels à leurs intérêts subjectifs.
Dennis Oppenheim, l'un de ceux aux talents les plus variés parmi les artistes contemporains post-picturaux, est aussi l'un des plus préoccupés par la transformation, sur le plan de sa subjectivité comme de son expression. En fait, il s'intéresse à toute la cosmologie inhérente au préfixe "trans-", préfixe qui indique le passage d'un concept ou d'une énergie d'un contexte à l'autre.
Les contextes s'inscrivent alors dans un contexte plus englobant, celui de l'acte même de la transition. L'acte de la transition *est* l'art d'Oppenheim.
Les changements d'orientation qui caractérisent, comme chez tout artiste, l'oeuvre d'Oppenheim n'interrompent pas cette accentuation constante de la transition, mais déterminent plutôt une recherche des différentes manières d'exprimer le concept de transition, et de l'appliquer efficacement.
En délaissant la sculpture, en 1967, Oppenheim réorientait son attention vers le *lieu* — l'emplacement, la situation, et la position en termes géographiques, ou, plus simplement, spatiaux. Il utilisait une circonstance transitionnelle en confondant les lieux, en insérant des lieux dans le contexte d'autres endroits, par des stratégies symboliques aussi bien que formelles.

Introduction 2

Dennis Oppenheim: a transitive art by Peter Frank and Lisa Kahane

All art, goes the cliche, is an act, or the result of an act, of transformation. Traditionally this transformation is presumed, is taken for granted. The images are selected from the world, transposed with the familiar malleable media onto the supporting mechanism (canvas, paper, pedestal), and presented (transmitted) as the artist's translation of his or her world. In its consistent and insistent examination of the fundamental assumptions behind art activity, modern art has presumed to make the act of transformation overt: the Cubists rejected optical verity, the Surrealists rejected cognitive certainty, and, thus liberated, contemporary artists reject formal, mediumistic, and contextual norms — in order to make the concept and process of transformation not just overt, but central to their subjective concerns. Dennis Oppenheim, one of the most versatile of contemporary post-pictorial artists, is also one of those most concerned with transformation, subjectively and gesturally. He is in fact concerned with the whole cosmology inherent in the very prefix "trans-," a prefix which indicates a passage of some concept or force from one context to another. The contexts are subsumed thereby into a larger context, that of the very act of transition. The act of transition *is* Oppenheim's artwork.

The shifts in focus that, as with any artist, characterize Oppenheim's oeuvre do not disrupt the constant emphasis on transitivity, but merely determine a search for different means of expressing the concept of transition and of applying it effectively. As he left sculpture in 1967 Oppenheim reoriented his attention towards *place* — location, situation, and position in geographical and more simply spatial terms. He employed the transitive circumstance by confounding places, by inserting locations into the context of other locations, through symbolic as well as formal strategies.

Oppenheim's transitive symbology took on linguistic, even poetic, resonance in the recurring series of works consisting of words introduced — transposed off the page — onto the landscape. Likewise, sociopolitical considerations were translated into geographical event-states. Not long after

La symbolique transitionnelle d'Oppenheim prit des résonances linguistiques, et même poétiques, dans une nouvelle série de travaux consistant en mots transposés — de la page — au paysage. De même, des considérations socio-politiques furent transposées au domaine géographique. Peu après cette première utilisation du lieu, Oppenheim s'introduisit lui-même — son propre corps, en tant que substance, puis plus tard sa propre personne et ses antécédents — dans son art. Au début cela se manifesta par des projets de transsubstantiations intimes entre le corps et la terre, puis, de plus en plus, par des actions exploratoires réalisées au moyen de son corps, transformant celui-ci en outil.

Avec l'établissement du corps de l'artiste non pas simplement en tant qu'objet formel, mais comme contenant physique de son identité, Oppenheim changeait son interprétation de la transition, d'une transfusion solipsistique entre le corps et la terre, à l'établissement de présences substituées, des "doppelgängers" dans lesquels, sur lesquels et à partir desquels Oppenheim pouvait transposer son message. Lorsque de telles extensions du moi sont des individus sans lien de famille avec lui, Oppenheim adopte leurs intérêts. Quand, plus fréquemment, il s'agit de membres de sa famille, comme ses enfants, Oppenheim étend son sentiment envers eux au point de prolongements physiques et sociaux de lui-même. Quand les présences substituées ne sont pas des êtres vivants mais des représentations fabriquées de lui-même, Oppenheim est plus libre de faire oeuvrer ses expériences et fantasmes à travers eux.

L'expansion du champ d'action d'Oppenheim en 1967, de la sculpture à l'espace, se manifesta d'abord dans des oeuvres destinées à attirer l'attention sur les caractères spécifiques d'un lieu, — non pas au caractère unique des sites, mais aux circonstances phénoménologiques d'un site donné. *Viewing System for Gallery Space,* (Système d'observation pour l'espace d'une galerie), suite de plate-formes surélevées ou de "dispositifs pour regarder" d'où le visiteur peut englober l'espace par ailleurs vide, présuppose un transfert de rôles: l'espace d'exposition en tant qu'exposition proprement dite, celui qui regarde (en train de voir, et vu par les autres qui regardent) étant regardé. Les *Site markers,* (Pieux de repérage) de la même année avançaient l'idée du lieu, d'un commentaire presque burlesque sur les fonctions du milieu artistique jusqu'à un renouvellement de la pratique philosophique des Ready-made de Duchamp. Sauf que, là où Duchamp présentait une housse de machine à écrire ou une pelle à neige et déclarait "voilà un objet d'art", Oppenheim transfère les modes d'évaluation de la chose au lieu en déclarant "là est l'art". "L'énergie utilisée dans la fabrication d'objets", remarquait Oppenheim à propos des *Site markers,* est maintenant utilisée à décider de leur emplacement".[1]

Les *Site Markers,* désignant des attitudes reliées aux cartographies de Douglas Huebler réalisées à peu près à la même époque, tira Oppenheim hors de la situation intérieure (les expositions) et le plaça dans le "monde de la réalité". Son entrée dans le domaine spécifique des Earthworks commença avec *Wedge* (Quartier), une portion extraite d'une montagne à Oakland, en Californie, et partiellement remplacée par une feuille de plexiglass. Peut-être plus représentatif de l'approche particulière d'Oppenheim envers les Earthworks était son acte de relocaliser, fin 1967, les plate-formes du *Viewing system* (Système d'observation), hors du contexte de la galerie et dans un contexte extérieur. Effectivement, cela revenait à transférer l'espace intérieur en espace extérieur.

Les Earthworks suivants comportaient la transposition de ces lieux extérieurs l'un sur l'autre. Dans deux oeuvres, telles le *New-Haven project* (Projet de New Haven), cela se réalisait par la relocalisation d'une information topographique d'un endroit sur la topographie de l'autre; dans *New-Haven project* (Projet de New-Haven), les lignes de contour d'une montagne étaient tracées à une échelle agrandie sur un marécage voisin. Oppenheim retournera à cette méthodologie en 1969, mais jusqu'à la fin de 1968 il s'est davantage axé sur une forme de transposition plus complexe conceptuellement, celle de la transposition du temps en espace.

Naturellement, le temps est un facteur primordial dans toute oeuvre d'art laissée exposée aux éléments, et les Earthworks sont inévitablement sujets aux mêmes phénomènes d'érosion et de changement qui affectent le terrain sur lequel ils sont réalisés. Mais certains tenants du Land art, tels Michael Heizer et Robert Smithson, tendaient à réaliser des Earthworks qui participaient des changements massifs mais lents de la géologie. Oppenheim, par contre, proposait des interventions d'une nature bien davantage tran-

these formats were first employed Oppenheim introduced *himself* — his own body, merely as a substance, then later his persona and its history — into his art. This was achieved at the outset by propositions for intimate transsubstantiations between body and land, then increasingly by exploratory actions realized with his body which had a transforming effect on the tool.

With the establishment of the artist's body not just as a formal object but as the physical container for identity, Oppenheim shifted his transitive practice from the solipsistic transfusion between body and land to the establishment of surrogate presences, *doppelgängers* into, onto, and from whom Oppenheim could transpose his information. When such extensions of the self were unrelated individuals, Oppenheim adopted their concerns. When, more frequently, they were related individuals like his children, Oppenheim exploited his regard for them as direct physical and social extensions of himself. When the surrogate presences were not other living beings but fabricated representations of himself, Oppenheim was freest to transact his experiments and fantasies through them.

Oppenheim's expansion of his field of activity in 1967, from sculpture to space, first manifested itself in works designed to direct attention to the specifics of localities — not to the uniqueness of the sites, but to the phenomenological circumstances of any given site. The *Viewing System for Gallery Space,* a sequence of raised platforms or "viewing stations" from which the gallery visitor can survey the otherwise empty space, posits a transferral of roles: the exhibition space as exhibition, the viewer (viewing, and viewed by, other viewers) as viewed. The *Site Markers* of the same year advanced the idea of location, from an almost burlesque commentary on art-world functions to a renewal of Duchamp's Readymade philosophical practice. Except that, where Duchamp presented a typewriter cover or snow shovel and declared "this is art," Oppenheim refocuses modes of valuation, from thing to place, declaring *"here* is art." "Energy used in making objects," Oppenheim observed with regard to the *Site Markers,* "is now used in locating them"[1].

The *Site Markers,* pinpointing gestures related to the mappings of Douglas Huebler realized around the same time, brought Oppenheim out of the interior exhibit situation and into the "real world." His entry into the specific realm of earthworks came about with *Wedge,* a wedge removed from a mountain in Oakland, California, and partially replaced with a sheet of plexiglas. Perhaps more representative of the approach Oppenheim took to earthworks was his re-placement, late in 1967, of the *Viewing System* platforms, out of the gallery context and into a land context — specifically, a field on Long Island. In effect this translated the interior space into exterior space.

Subsequent earthworks involved the transposition of such exterior places onto one another. In a couple of pieces, such the *New Haven Project,* this was realized through the relocation of topographical information from one place onto the topography of another; in the *New Haven Project* the contour lines from a mountain were plotted on an aggrandized scale on a neighboring swamp. Oppenheim would return to this methodology in 1969. But for the rest of 1968 he was concerned with a more conceptually complex form of transposition, that of time transposed onto space.

Time, of course, is an overriding factor in any artwork left exposed to the elements, and earthworks are unavoidably subject to the same processes of erosion and charge that affect the land on which they are rendered. But certain land artists, such as Michael Heizer and Robert Smithson, tended to realize earthworks that partake in the massive, slowly changing factors of geology. Oppenheim, however, proposed interventions of a far more transitory nature, using materials that weathered quickly to establish formations that disintegrated quickly. The contours in *New Haven Project* were drawn on the swamp with aluminum filings, which would disperse at the first rainfall and perhaps even the first wind. The *Landslide* piece realized alongside the Long Island Expressway, consisting of boards inserted into a sloped pile of rocks, was designed to measure the very mutability of the formation on which it was imposed.

sitoire, en utilisant des matériaux qui s'érodaient rapidement, pour établir des ensembles qui se désintégreraient rapidement. Les contours de *New-Haven Project* (Projet de New Haven) étaient dessinés sur le marécage avec de la limaille d'aluminium, qui devait se disperser à la première pluie, et peut-être même au premier coup de vent. L'oeuvre intitulée *Landslide* (Glissement de terrain), réalisée le long de l'autoroute de Long Island, consistant en planches insérées dans la pente d'un amas de pierres, était destinée à mesurer les éventuelles mutations de la base même sur laquelle elles étaient installées.

En conséquence, il était tout indiqué qu'Oppenheim introduise le facteur temps dans ses Earthworks, non seulement comme élément agissant, mais comme sujet. Partiellement comme résultat de l'utilisation (la sienne et celle des autres) des cartes comme indicateurs des lieux dans les documentations, Oppenheim commença à s'intéresser aux manifestations du temps dans les espaces cartographiés. Les limites des fuseaux horaires le fascinaient, elles étaient, après tout, aussi artificielles que les frontières politiques, mais nécessaires pour la mesure du temps relatif, et pour la régulation de ses différentiations simultanées.

Oppenheim était fasciné par l'arbitraire des fuseaux horaires, fixés uniquement en fonction de considérations politiques. Dans *Migratory Alteration of Time Zones* (Mutation migratoire des fuseaux horaires), il proposait que les fuseaux horaires soient modifiés en fonction des schèmes de migration des oiseaux. Il considérait aussi les fuseaux comme des configurations de lignes abstraites, et sculpta une maquette à l'échelle de la Ligne internationale de datation avec un glisseur diesel dans la neige.

Cette oeuvre, intitulée *Time Pocket* (Poche de temps) (ainsi appelée parce qu'une "île" dans la neige interrompait la configuration de la Ligne internationale, agissant comme un "vide" dans le temps), prit une signification accrue du fait de sa localisation, à la frontière entre le Nouveau-Brunswick et le Maine. C'est là, sur la rivière St. John qui coule entre deux pays différents — et deux zones horaires différentes — qu'Oppenheim réalisa aussi plusieurs oeuvres jouant sur la double signification de cette frontière. Avec des scies mécaniques, il coupa dans la glace de la rivière, déterminant la frontière avec exactitude sur une longueur de 35 pieds (*Boundary Split).* (Démarcation de frontières). Dans *Time line* (Fuseau horaire), il coupe deux bandes parallèles de trois pieds de large, une de chaque côté de la frontière, sur une longueur de trois milles. Et dans *Annual Rings* (Cercles annuels), d'une plus grande complexité conceptuelle, Oppenheim dessine le schéma des cercles d'âge d'un arbre couché en travers de la frontière. Ici, la représentation d'un type de temps — le cours du temps, le vieillissement — est transposé sur les délinéations d'un autre type de temps — le temps cyclique, le temps de l'horloge. (Fait assez ironique, c'est le temps cyclique qui se reconnaît à une seule ligne, et le temps à progrès continu est représenté par des cercles concentriques.)

Oppenheim revint à ses transferts entièrement spatiaux en 1969, dans des oeuvres telles *Salt Flat (*Marais salant), reliant une rue de New York au fond de l'océan au large des Bahamas et au désert de Salt Lake dans l'Utah, en représentant un bloc de gros sel de 1000 livres, et *Gallery Transplants* (les Transplantations en galerie), telle l'oeuvre exécutée à l'université de Cornell, où le plan de salle de l'espace d'une galerie était dessiné dans la neige et l'herbe entourant l'immeuble.

Une oeuvre réalisée à New York en janvier 1969, cependant, donne une nouvelle dimension aux transferts de lieux d'Oppenheim. Il s'agit de *Removal Transplant: New York stock exchange.* (Enlèvement-Transplantation: Bourse de New York). *Removal Transplant* (Ce titre se justifie) en ce sens qu'il ne s'applique pas à un transfert formel — un échange de forme ou d'échelle — mais consiste entièrement en un transfert volumétrique de matériau. D'une manière peut être plus lourde de sens, ce matériau n'était pas une substance naturelle neutre telle qu'Oppenheim l'avait déjà employée, mais était chargé de signification sociale et politique: quatre tonnes de papiers provenant du plancher de la Bourse de New York. Oppenheim offre une explication formelle à ce geste: "Les limites spatiales de la salle de compensation dictent la façon dont les papiers jetés là s'organiseront sur le sol... le papier devient une "nourriture" architecturale libre de mouvements, mais se conformant tout de même à des limites préexistantes imposées... En retirant cette information d'un rez-de-chaussée et en le transportant au seizième étage, j'élève le niveau de détritus qui était emmagasiné de manière active à un niveau inférieur... le toit est conçu com-

It was fitting, therefore, that Oppenheim should have introduced time into his earthworks not only as a shaping force, but as a subject. Partly as a result of his (and others') use of maps as location indicators in documentations, Oppenheim came to be intrigued by the manifestations of time on mapped space. Time-zone boundaries fascinated him; they were, after all, as arbitrary as political boundaries, but necessary for measuring relative time and for regulating its simultaneous differentiations. Oppenheim was fascinated by the arbitrariness of time zones, drawn only according to political considerations. In *Migratory Alteration of Time Zones* he proposed that they be altered according to the migratory paths of birds. He also regarded the zones as abstract linear formations, and sculpted a scale model of the International Date Line with a diesel-powered skidder into the snow.

This piece, *Time Pocket* (so-called because an "island" in the snow interrupted the Date Line formation, acting as a "pocket" in time), took on added resonance by its location, at the border between New Brunswick and Maine. It was here, on the St. John River that runs between two different countries — and two different time zones — that Oppenheim also realized several works playing with that doubly significant boundary. With chain saws he cut into the river's ice, exactly determining the border for a length of 35 feet *(Boundary Split).* In *Time Line* he cut two three-foot-wide parallel swaths, on either side of the boundary, for a length of three miles. And in *Annual Rings,* conceptually the most complex, Oppenheim formed the schemata of a tree's annual rings lying across the boundary. Here, the representation of one kind of time — the passage of time, or aging — is transposed onto the actual delineation of another kind of time — the cycle of time, or clocking. (Ironically, it is the cyclical time which is distinguished by a single line, and continuously progressing time which represented by concentric rings.)

Oppenheim reverted to his entirely spatial transferrals in 1969 in such works as *Salt Flat,* connecting a street in New York with the ocean floor off the Bahamas and the Salt Lake Desert in Utah through the formation of a 1000 pound square of baker's salt, and *Gallery Transplants* such as the one executed at Cornell University, where the floor plan of the gallery space was marked in the snow and grass near the building. A work realized in New York in January of 1969, however, gave a new dimension to Oppenheim's place transfers. This was the *Removal Transplant: New York Stock Exchange. Removal Transplant* was unusual in that it did not concern a formal transferral — that is, a commutation of shape or scale — but consisted entirely of a volumetric transfer of material. More importantly, perhaps, that material was not a neutral natural substance such as Oppenheim had previously employed, but was socially and politically charged matter: four tons of paper data from the floor of the New York Stock Exchange. Oppenheim advanced a formal explanation for the gesture: "The spatial limits of the clearing house dictate the manner in which the paper residue will organize itself... The paper becomes free-moving architectural fuel, undirected yet responding to the imposition of pre-existing bounds... In removing this data from a ground floor and carrying it up sixteen stories, I am raising the level of residue that was actively housed on a lower plane... The roof is viewed as a terminal strata (sic) for passive information." But there were other, not entirely formal considerations active in the work, too: "The residue at the end of the day carries a vestige of the distance between two points: the points at which matching buy and sell orders have been issued. Though it lies dormant on the floor, conceptually, it is still active. A spatial transaction is implicitly contained in the material. A web of components interacting within a continental grid."[2] From purely physical manipulation, Oppenheim evolved in the Stock Exchange transfer to the manipulation of sociopolitical phenomena.

Two projects involving the cultivation and harvest of crops on Dutch farmland brought Oppenheim further into the social realism in *Void* the transaction consisted of the destruction of a 20 meter square of ripe sugar beet, in the center of the field; in Oppenheim's words, "the effect of this action upon the yield in proportion to the field size will be enforced throughout trucking, processing, and the end product."[3] The "hole" in the beet yield was thus maintained in the economic transaction from field to market. In *Directed Seeding — Cancelled Crop,* also realized at a farm near Finsterwolde, the formal transfer of geographic factors onto other geographic factors — as in the time line pieces — involved factors determined by man. The transferred fac-

me la dernière couche d'une information passive". Mais il y avait aussi d'autres considérations, pas entièrement formelles, en mobile de ce travail: le résidu de fin de journée comporte le vestige de la distance entre deux points: les endroits d'où les ordres d'achat et de vente correspondants ont été envoyés. Bien qu'il reste immobile sur le sol, conceptuellement il est encore actif. Une transaction spatiale est implicitement inscrite dans le matériau, un réseau de composantes en interaction à l'intérieur d'une grille continentale.[2]

À partir d'une manipulation purement physique, Oppenheim passe dans ce transfert de la Bourse, à la manipulation de phénomènes socio-politiques. Deux projets concernant la culture et les moissons dans une ferme de Hollande poussèrent Oppenheim plus avant dans le domaine social. Dans *Void* (Vide), la transaction consistait en la destruction de 20 mètres carrés de betteraves à sucre mûres, au centre du champ; selon les propres termes d'Oppenheim, "l'effet de cette action sur le rendement, en proportion de la taille du champ sera renforcé pendant les étapes du camionnage, et du traitement de la préparation, aboutissant au produit fini".[3] Le "trou" dans la production de betteraves était ainsi maintenu constant dans la transaction économique depuis le champ jusqu'au marché. Dans *Directed seeding-Cancelled Crop* (Semailles dirigées — Moisson annulée), aussi réalisée dans une ferme près de Finsterwolde, le transfert formel de facteurs géographiques sur d'autres facteurs géographiques — comme dans les oeuvres concernant les fuseaux horaires — incluait des facteurs déterminés par l'homme. Le facteur transféré était le trajet par voiture de Finsterwolde à Nieuwe Schans (la ville du marché) réduit au sixième de sa dimension réelle et rendu sur le facteur récipiendaire, le champ de blé, comme modèle des semailles. Au moment de la récolte, le champ fut fauché en forme de X et le grain ne fut pas moulu. "...Le matériau est planté et cultivé dans le seul but de le détourner d'un système orienté vers le produit", écrivait Oppenheim. "L'esthétique est dans le matériau brut avant son raffinage, et puisqu'aucune organisation n'est imposée par le raffinage, la destinée du matériau est liée à son origine".[4]
Jusqu'à maintenant, les formes qu'Oppenheim avait transférées d'un contexte topographique ou social à un autre, avaient fonctionné comme des codes mis à l'échelle, en fonctionnement interne. Avec *Reverse processing* (Processus de renversement), qu'il réalisa dans le Midi de la France, cependant, Oppenheim entra dans un domaine orienté vers la sémiotique, comprenant des symboles de signification soit commune, soit hermétique. En fait Oppenheim évolua rapidement dans cette direction, du symbole au langage.
Dans *Reverse Processing* (Processus de renversement) une substance (un pigment blanc à base de chaux) était modelée en forme de flèche qui pointait en direction du lieu d'origine de cette substance (une mine de calcium). On comprend ici la signification de la flèche; dans *Branded Mountain* (Montagne marquée) et *Branded Hillside* (Flanc de colline marqué), Oppenheim employait une marque bien plus personnelle, un cercle dans lequel s'inscrit un X formé de deux lignes de diamètre du cercle. Le symbole, analogue aux marques utilisées par les cowboys pour reconnaître leurs bêtes pourrait avoir été dérivé des initiales d'Oppenheim ou du cercle croisé ressemblant à un viseur de fusil qu'il utilisait pour indiquer "emplacement" sur ses cartes de documentation. Peu importe, l'intérêt d'Oppenheim, selon lui, résidait dans le fait que "marquer la terre, puis le bétail abolit les distinctions d'échelle — les vaches paissent sur des abstractions de leur corps". L'énigme du transfert forme-échelle revient sur elle-même, au point où elle en était.
Sur le même flanc de colline où il marquait le cercle croisé, Oppenheim brûla l'herbe selon la forme du mot *"Typhoid"* (Typhoïde). Ici l'incongruité du transfert et du changement d'échelle était augmentée par le fait que le mot n'a pas d'échelle d'origine réelle, et aussi par son incongruité contextuelle: le mot n'est pas un facteur géologique ou topographique, mais linguistique. De plus, le mot n'est évidemment pas composé de la chose même qu'il indique, et il n'existe pas non plus au même degré de réalité. Dans *Typhoid* (Typhoïde), et peut-être pour la première fois, Oppenheim permettait à des références propres à une de ses oeuvres, de s'étendre au-delà de ses composantes et de la totalité apparente de l'oeuvre, le contexte était ouvert par la nature des associations qu'elle faisait répercuter de sa poésie.

Oppenheim est périodiquement revenu aux mots dans le paysage depuis

tor was the auto route from Finsterwolde to Nieuwe Schans (the market town); reduced to a sixth of its actual size and rendered on the receiving factor, the wheat field, as a pattern for seeding. At harvest time the field was harvested in the form of an X and the grain was not processed. "... The material is planted and cultivated for the sole purpose of withholding it from a product-oriented system," wrote Oppenheim. "The esthetic is in the raw material prior to refinement, and since no organization is imposed through refinement, the material's destiny is bred [pun intended?] with its origin."[4]

Until now the forms that Oppenheim had been transferring from one topographical and/or social context to another had operated as rescaled ciphers for themselves. With the *Reverse Processing* he realized in southern France, however, Oppenheim moved into a semi-optically concerned realm involving symbols either of commonly understood or hermetic meaning. In fact Oppenheim evolved quickly through this direction in his thinking, from symbols into language. In *Reverse Processing* a substance (white calcium-base pigment) was molded into an arrow on the ground which pointed to the place of origin of the substance (a calcium mine). The meaning of the arrow is here understood; in *Branded Mountain* and *Branded Hillside* Oppenheim employed a far more personal sign, a circle with an X formed by two determinations of the circle's diameter. The sign, ressembling the brands used by cattlemen to distinguish their cattle, could have been derived from Oppenheim's initial, or from the gunsight-like crossed circle that he used to indicate "location" on his documentation maps. No matter; what Oppenheim professed to be interested in was the fact that "branding the land and then its cattle makes no distinctions in scale — cows graze on abstractions of their bodies." The conundrum of form-scale transfer is brought circle (as it were).

On the same California hillside onto which he branded the crossed circle Oppenheim burned the word *Typhoid.* Here the incongruity of transferral and scale change was heightened — by the fact that the word has not real "original" scale, and also by its contextual incongruity: the word is not a geologic or topographic factor, but a linguistic one. Furthermore, the word was obviously not composed of the thing it indicates, nor did it ever exist on the same level of reality. In *Typhoid,* perhaps for the first time, Oppenheim permitted the references in a piece of his to extend even beyond the apparent components and totality of the piece; the context was open-ended by virtue of its associative charge, its poetry.

Oppenheim has reverted periodically to the words-in-landscape format since *Typhoid.* Occasionally the word or phrase transposed onto the land can pun on its own situation — *Trench Fever,* dug into the sand on a New Jersey beach in 1969, or *Narrow Mind,* set up with flares between the rails of an unused railroad track — but more often the declarations have nothing — nothing apparent, anyway — to do with their location or medium. The phrases stick in the mind all that much more readily for their incongruity. They *are* declarations of a sort, disembodied assertions — *Pretty Ideas, Avoid the Issues, Go Further with Fiction* — that sound at once like invectives and calls-to-arms. Meaning, freed of context, is ambiguous, and triggers the associations of previous experience or expectation. Oppenheim's words in the landscape are direct descendants of the incongruous labels with which Magritte neatly festooned and enhanced his painted compendia of objects.

The year 1969 is perhaps most significant in Oppenheim's oeuvre not only for the aforementioned developments, but for his evolution into body art. Oppenheim considers the film *Back Track,* his first excursion into this realm, as "a release: it had been years since I had consciously focused on a physical activity. My aim was to fuse the spanning of land with the act of making. The body had turned tool."[5] The receiving form was the usual earth-location, but the transported form was not another land formation, but the body of the artist himself. The artist's body acted so as to leave a non-formal impression — that is, an impression determined not by already existing forms, but by the process of the action.

Oppenheim's bodyworks, beginning with *Back Track* and extending into mid-70, were transitional in a technical sense, involving the body's typology in direct interactions or identifications with the earth's topography. In the film *Wrist and Land* Oppenheim establishes a cinematic transposition of his

Typhoid (Typhoïde). Occasionnellement, le mot ou la phrase transposée sur le sol peut faire un jeu de mots sur sa propre situation — *Trench fever* (Fièvre des tranchées), creusé dans le sable d'une plage du New Jersey en 1969, ou *Narrow mind* (Etroitesse d'esprit), organisé avec des torches entre les rails d'un chemin de fer abandonné — mais le plus souvent les déclarations n'ont rien, ou du moins rien d'apparent à voir avec leur lieu ou leur technique.

Les phrases restent à l'esprit avec d'autant plus d'insistance qu'elles sont incongrues. Ce sont des "genres" de déclarations, des affirmations désincarnées — *Pretty ideas* (Idées nouvelles), *Avoid the issues* (Oublier les problèmes), *Go further with fiction* (Plus loin dans la fiction) — qui sonnent à la fois comme des invectives et comme des appels aux armes. La signification, libérée du contexte, est ambiguë, et provoque l'association d'expériences passées, ou encore l'étonnement. Les mots d'Oppenheim dans le paysage sont les héritiers directs des étiquetages incongrus dont Magritte festonnait ses recueils d'objets peints pour leur donner une autre dimension. L'année 1969 est peut-être la plus significative dans l'oeuvre d'Oppenheim, en ce qui concerne non seulement les développements antérieurement mentionnés, mais son évolution dans l'art corporel. Oppeheim considère le film *Back Track* (A reculons), comme sa première excursion dans le domaine, comme une "libération": "cela faisait des années que je ne m'étais concentré consciemment sur une activité physique. Mon but était de fondre la mesure du terrain avec l'acte de faire. Le corps était devenu un outil".[5] La forme réceptrice était le lieu habituel sur le terrain, mais la forme transposée n'était pas une autre configuration de terrain, mais le corps de l'artiste lui-même. Le corps de l'artiste agissait de manière à laisser une empreinte non formelle — une impression non pas déterminée par des formes déjà existantes, mais par le processus de l'action.

Les "Bodyworks" d'Oppenheim, à compter de *BackTrack* (A reculons), et jusqu'au milieu des années 1970, étaient des oeuvres de transition au sens technique, intégrant la topologie corporelle en relations et identifications directes avec la topographie terrestre. Dans le film *Wrist and land* (Poignet et terre) Oppenheim établit une transposition cinématographique de son poignet en mouvement au ralenti sur une portion de plage qui porte une "ressemblance morphologique" avec ce poignet.

Dans *Land Incision* (Fissure de terrain), Oppenheim tente un transfert de son épiderme dans un message topographique, plus précisément par des tranchées creusées dans une place polluée du New Jersey. Dans *Wound 1954-1970* (Blessure), une coupure semblable est pratiquée dans la terre pour évoquer la cicatrice laissée dans la main de l'artiste par un accident d'enfance — introduisant ainsi l'élément temporel dans l'acte de transposition terre — corps tout en prenant en considération une information autobiographique plutôt que simplement auto-topologique. Les oeuvres Earthworks du type non corporel d'Oppenheim se poursuivirent jusqu'au milieu des années 1970. Elles continuèrent à être pertinentes par rapport au fait socio-économique dans des oeuvres telles que *Reverse Processing East River* (Processus de renversement), dans laquelle des croix de ciment étaient dessinées sur du sable et du gravier dans des péniches amarrées au quai d'une usine de ciment, retournant ainsi le produit fini au "lieu d'un stade de fabrication préliminaire". Son travail continuait aussi à toucher des transformations d'échelle telles que *Maze* (Labyrinthe), oeuvre dans laquelle un labyrinthe de laboratoire est reconstruit sur un champ non semé, du bétail est conduit à travers le labyrinthe de la même manière que les souris le sont dans le labyrinthe d'origine. Mais le corps devenait le principal intérêt d'Oppenheim. A la fin de 1970 la terre comme medium artistique avait commencé à céder le terrain à cette nouvelle concentration. La régression du rôle de la terre débuta dans des oeuvres de 1969, telles que *220 Yard Dash* (Sprint de 220 Verges) et le film *Arm and Wire* (Bras et fil de fer). Dans cette oeuvre, le bras de l'artiste reçoit l'empreinte d'un gros fil de fer, à la suite de la pression du fil sur le bras. Dans *220 Yard Dash* (Sprint de 220 Verges), exécuté à Edmonton, le moulage des empreintes de l'artiste demeurait comme "memento" de la course. On y comprend bien l'interaction physique d'Oppenheim avec la terre, mais la terre y est vue, dans ce cas, uniquement à titre de structure d'enregistrement — et du plâtre lui est substitué dans l'installation définitive. *Two Jumps for Dead Dog Creek*, (Deux sauts à Dead Dog Creek), en mars 1970, reconstitue aussi le "témoignage" de la terre dans une activité physique spécifique entreprise par l'artiste, notamment les empreintes profondes laissées par ses sauts au-dessus d'un ruisseau en Idaho.

slowly active wrist with beachland that bears "a morphological resemblance" to that wrist. In *Land Incision* Oppenheim attempted a translation of skin tissue into topographical information, specifically trenches gouged into a polluted New Jersey beach. In *Wound 1954-1970* a similar gash was made in the earth to evoke the scar left on the artist's hand by a boyhood accident — thus introducing the temporal element into the act of body-land transposition as well as taking autohistorical (rather than merely autotopological) information into consideration.

Oppenheim's non-corporel earthworks also continued into mid-1970. They continued to assume socioeconomic pertinence in works like *Reverse Processing East River,* where cement X's were inscribed on sand and gravel in barges docked at a cement processing plant, thus transporting the end product back to the "location of a preliminary processing stage." His work also continued to concern scale transformation in such pieces as *Maze,* where a laboratory maze is reconstructed on an unseeded field and cattle are driven through the maze much as mice would be in the original. But the body was becoming Oppenheim's primary focus. By late 1970 the earth as medium had begun to give way to this new concentration. The minimizing of the role of the land began in 1969 pieces like *220 Yard Dash* and the film *Arm and Wire.* In *Arm and Wire* the artist's arm picks up impressions from a heavy-duty wire as a result of the wire's pressure on it. In *220 Yard Dash,* executed at Edmonton, casts of the artist's footprints stood as "souvenirs" of the run. *220 Yard Dash* does involve Oppenheim's physical interaction with the land, but regards the land here only as a recording structure — and, then, substitutes plaster for it in the final installation. *Two Jumps for Dead Dog Creek* from March 1970 also reconstitutes the earth's testimony to a specific physical activity undertaken by the artist, namely the deep footprints left by his jumps over a creek in Idaho.

Oppenheim spent a fruitful period in mid-1970 in Wisconsin, when he realized a body of work which in effect summarized the main themes of his art up to that time. *Maze* was done at this time; so was *Guarded Land Mass,* in which three armed guards stood sentry for a week over an otherwise entirely unremarkable, barren land mass. The social implications were clear. "Energy in the form of concentration," Oppenheim elaborated, "injects this landscape with vestiges of museum preciosity."[6] *Guarded Land Mass* prefigured *Protection.* In the 1971 *Protection* Oppenheim installled guard dogs around a plot of land in front of the Boston Museum of Fine Arts. In its otherwise unanticipated incorporation of other human beings besides Oppenheim himself, *Guarded Land Mass* related as well to *Energy Displacement,* in which six artists at the University of Wisconsin at Whitewater swam a fifty meter free-style race and were awarded tickets to a New York theater, with seating determined by their placement in the race's outcome.

Energy Displacement, in turn, compares with one of the *Preliminary Tests for 65' Vertical Penetration.* In preparing to "pass through air and water from a 65-foot peak in Idaho,"[7] Oppenheim made an air test and a water test. "When using your body in this way," reflected Oppenheim, *"your best work* is in direct proportion to *the best you can do."*[8] Effort thus translates directly into quality.

"I like the idea of envisioning my body as an ingredient, as sculptural material," Oppenheim observed at this time. "My concern for the body came from constant physical contact with large bodies of land. This demands an echo from the body... It fascinates me how the body changes under different stimuli and pressures."[9] Oppenheim also observed that, "The idea of the artist literally being *in* the material, after spending decades manipulating it, appealed to me... It implied an acceptance of the manual, physical aspect of art-making which had been totally relinquished when I based my land projects within a conceptual framework."[10] Reflecting on *Back Track* Oppenheim expressed these almost Abstract Expressionist sentiments: "I was trying to get as close to possible to the material that was supporting me, to interact directly with it instead of vicariously activating an ego-system, to become the sole stimulus operating on a primitive level."[11]

Until mid-1970 only *Arm and Wire* and certain other filmed works had totally escaped the exigencies of the land. With *Parallel Stress,* performed in early May, Oppenheim began to concentrate entirely on the exigencies of the body alone. In *Parallel Stress* Oppenheim hung between two cinderblock

Oppenheim vit une période très fructueuse au cours de 1970 au Wisconsin, où il réalise un ensemble d'oeuvres qui réunissait les principaux thèmes de son art jusque-là. *Maze* (Labyrinthe) fut exécuté à cette époque, ainsi que *Guarded Land Mass* (Terrain gardé), oeuvre dans laquelle trois gardes armés faisaient la sentinelle pendant une semaine autour d'un terrain vague par ailleurs tout à fait banal. Les implications sociales étaient claires. "L'énergie sous forme concentrée", commentait Oppenheim, " imprègne ce paysage des vestiges de la préciosité liée aux musées".[6] *Guarded Land Mass* (Terrain gardé) préfigurait *Protection.* Durant l'année 1971, Oppenheim installe des chiens de garde autour d'une parcelle de terrain devant le Musée des beaux-arts de Boston. Dans son incorporation des êtres humains, non préconçue sauf en ce qui concernait Oppenheim lui-même, *Guarded Land Mass* (Terrain gardé) se relie à *Energy Displacement* (Déplacement d'énergie), oeuvre dans laquelle six artistes de l'Université de Wisconsin à Whitewater nageaient sur un parcours de cinquante mètres en course — style libre, les prix étaient des billets pour un théâtre de New York, l'emplacement des sièges étant déterminé par le rang dans le résultat de la course.

Energy Displacement (Déplacement d'énergie), à son tour, se compare à l'un des *Preliminary Test for 65' Vertical Penetration* (Tests préliminaires pour une pénétration verticale de 65'). En se préparant à "traverser l'air et l'eau depuis un sommet de 65' en Idaho",[7] Oppenheim fit une épreuve avec l'air et une avec l'eau. "Quand on utilise son corps de cette manière", dit Oppenheim," le meilleur travail est en proportion directe de ce qu'on peut faire de mieux".[8] "J'aime bien l'idée d'appréhender mon corps comme un ingrédient, comme un matériau de sculpture", observe Oppenheim à cette époque. "Mon intérêt pour le corps vient d'un contact physique constant avec de grandes étendues de terre. Cela exige un écho de la part du corps... Cela me fascine de voir à quel point le corps peut changer sous différents stimulis, sous différentes pressions".[9] Oppenheim observe aussi que "l'idée d'un artiste littéralement plongé dans le matériel, au lieu d'être en train de le manipuler, me plaisait... Elle implique une acceptation de l'aspect manuel, physique de la pratique artistique qui avait été totalement délaissée quand j'avais fondé mes projets de Land art à l'intérieur d'une structure conceptuelle".[10]

À propos de *Back Track* (À reculons), Oppenheim exprimait ces sentiments relevant presque de l'expressionnisme abstrait: "J'essayais de me rapprocher le plus possible du matériau qui était mon support, d'agir en symbiose avec lui, au lieu d'activer un ego — système par procuration, de devenir le seul stimulus agissant à un niveau primitif".[11] Jusqu'au milieu de 1970, seules *Arm and Wire* (Bras et fil de fer) et certaines autres oeuvres filmées avaient totalement échappé aux exigences du "terrain". Avec *Parallel Stress* (Stress parallèle), fait au début de mai, Oppenheim commença à se concentrer entièrement sur les exigences du corps seul. Dans *Parallel Stress* (Stress parallèle) Oppenheim était suspendu entre deux murs de blocs de ciment, de manière à déterminer la courbe maximum que son corps pourrait supporter. Les forces en jeu étaient naturelles — la gravité dans l'action originale, et la topographie dans la reconstitution, dans laquelle Oppenheim est allongé dans le creux de deux dunes de Long Island, de manière à reformer la courbe maximum originale. Des facteurs géographiques étaient aussi, adroitement, figurés, puisque Oppenheim avait exécuté son action originale entre deux ponts reliant deux îles. Mais le corps d'Oppenheim était le matériau/ outil essentiel dans *Parallel Stress* (Stress Parallèle), et les forces naturelles qui agissaient dessus — le transformaient — étaient en fait accidentelles. L'insistance sur le corps continua en mai et pendant l'été. Dans *Material Interchange* (Échange de matériel), réalisé à Toronto, Oppenheim place un fragment de son ongle dans le plancher de la galerie et le "remplace" par une écharde extraite de ce même plancher, en l'insérant sous sa peau. Dans *Reading Position for Second Degree Burn* (Position de lecture — brûlure au second degré), Oppenheim se laissait "peindre" par le soleil, couvrant sa poitrine avec un livre de manière à établir une différenciation chromatique. Une série de films faits à Toronto et à Aspen (Colorado) pendant l'été comprend *Glassed Hand* (Hand vitrifiée)et *Rocked Hand* (Main empierrée), où une main transforme visuellement l'autre en une substance inanimée; des actions utilisant les cheveux comme dans *Towards Becoming a Devil* (Pour devenir démon); *Gingerbread Man* (Bonhomme en pain d'épice), qui comprend une forme symboliquement humaine... lentement brisée et assujettie à la linéarité du tube digestif... Le processus des transformations est lié à celui d'une interaction pourvoyeuse

walls in order to determine the maximum amount of curvature his body could withstand. The forces at work were natural — gravity in the orginal performance and topography in the reconstruction, in which Oppenheim lay in the trough between two dunes on Long Island so as to reform the original maximum curvature. Man-made geographic factors also figured cleverly, as Oppenheim located his original performance in Manhatttan, between the Brooklyn and Manhattan Bridges — thus hanging between two walls located between two bridges running between two islands. But Oppenheim's body was the local tool/material in *Parallel Stress,* and the natural forces which acted upon it — transformed it — were in fact happenstance. The focus on the body continued in May and into the summer. In *Material Interchange,* realized in Toronto, Oppenheim lodged a piece of his fingernail in the gallery floor and "replaced" it with a splinter from the floor inserted into his skin. In *Reading Position for Second Degree Burn* Oppenheim allowed himself to be "painted" by the sun, covering his chest with a book in order to establish a coloristic differentiation. A series of films done in Toronto and Aspen, Colorado, during the summer include *Glassed Hand* and *Rocked Hand,* wherein one hand visually transforms the other into a non-living substance; actions with his hair such as *Towards Becoming a Devil; Gingerbread Man,* which involves a "symbolically human form... slowly broken down and subjected to the linearity of the digestion tract... The process of making changes is linked with that of a life-sustaining interaction;"[12] and *Nail Sharpening,* the documentation for which reads, "Transformation occurs within the same system that initiates it. The traditional act of depleting a surface (sanding) engages one in a ritual of self reduction. As I pass sensations from one part of the body to another, I oscillate from the position of instigator to victim." Victimization as a transforming circumstance was also explored in *Rocked Circle — Fear,* a videotape-film loop from 1971 documenting the half hour Oppenheim stood within a circle and had rocks thrown at him. Fear also played a part in *Extended Armor,* a performance from December of 1970 which also advanced the "ritual of self reduction" (pulling hair from Oppenheim's head) into the idea of self extension (the hair moved away by blowing at it with his mouth) which thwarted an exterior threat (a spider approaching down a wooden path).

The transformation, temporary, permanent, or historical, of the artist's own body continued into the summer of 1971, when, back at Aspen, Oppenheim made videotapes such as *Air Pressure-Hand* and *Air Pressure-Face,* depicting the molding of the body by non living force. *Do-It,* a tape made in Toronto, advanced the transformation-of-body idea into the transfer of material on the body, involving topological transfers (ink impressions of his fingerprints transferred to his teeth). More than Oppenheim's physique was involved here, as he sought to hypnotize himself during the performance and break into a rhythmic chant, seeking thereby to "break down personal and social barriers."

The actual incorporation of other people shifted from autocratic manipulation to an exploration of Oppenheim's own interaction and association with those individuals who could be considered a social or physical extension of himself. The earliest such work was *Identity Transfer,* a film from September of 1970 in which Oppenheim's daughter pressed her thumb to his, he pressed his thumb to his father's and his father pressed his thumb to the ground. The 1971 works done at Aspen took the form of videotapes, documenting such things as the "transfer of stimuli to my son" and the exchange of dimensions. In *Feed-Back Situation* Oppenheim's son drew on his father's back and Oppenheim attempted a replication of the design he felt on his back; father and son then reversed roles. In *Extended Expression* Oppenheim had his son mimic his own grimaces, believing that "my expression, if passed to my son... enters *my* past"[13] (establishing the circularity of the transfer of gestures). In *Star Exchange* Oppenheim and son drew stars around the contours of each other's outstretched bodies, then switched outlines and tried to fit themselves into each other's Procrustean bed.

The year 1972 saw an increasing involvement with Oppenheim's family, not just as extensions of himself, but as indicators that he himself was involved in a continuing process of extension and transmutation (and, more mystically, a transcendence thereby of death). *Polarities* utilized the format of the words-in-landscape, but instead of single words or phrases, the ciphers Oppenheim transferred to the earth's surface were enlargements of what were his father's last graphic gesture and his daughter's first. (Both were

de vie",[12] et *Nail Sharpening* (Affilage des ongles), dont la documentation se lit ainsi: "La transformation se produit à l'intérieur du système même qui en est l'initiateur. L'acte traditionnel d'aplanir une surface (le ponçage) engage l'artiste dans un rituel d'auto-réduction. Alors que je fais passer les sensations d'une partie du corps vers une autre, j'oscille de la situation de perpétreur à celle de victime."

La tyrannisation comme circonstance de transformation était aussi exploitée dans *Rocked Circle — Fear* (Cercle lapidé — Peur), bande sur boucle de 1971 qui représente la demi-heure durant laquelle Oppenheim s'est tenu à l'intérieur d'un cercle pendant qu'on lui lançait des pierres. La peur jouait aussi un rôle dans *Extended Armor* (Armure prolongée), action qui remonte à décembre 1970, faisant aussi progresser le "rituel d'auto-réduction" (les cheveux tirés de la tête d'Oppenheim) dans l'idée d'extension du soi (les cheveux repoussés au loin en soufflant dessus) qui minimisait une menace extérieure (une araignée approchant dans une gouttière de bois).

La transformation, temporaire, permanente ou historique du propre corps de l'artiste s'est poursuivie jusqu'à l'été 1971, lorsque de retour à Aspen, Oppenheim réalise des bandes vidéo comme *Air Pressure — Hand*, *Air Pressure — Face* (Pression d'air — Main et Pression d'air — Visage), décrivant le moulage du corps par une force non vivante. *Do-It* (Fais-le), bande réalisée à Toronto, fait progresser l'idée de la transformation du corps jusqu'au transfert du matériau au corps, ce qui comporte des transferts topologiques (empreintes à l'encre de ses empreintes digitales transférées à ses dents). Il y avait plus que la physique d'Oppenheim d'engagée ici, il cherchait à s'hypnotiser lui-même au cours de la performance et en arrivait à un chant rythmique, avec l'objectif d' "abattre des barrières personnelles et sociales".

En fait, l'incorporation d'autres personnes est allée d'une manipulation autographique vers une exploration de l'interaction ayant lieu chez Oppenheim lui-même et de ses relations avec les personnes qui pouvaient être considérées comme des prolongement sociaux ou physiques de lui-même. La première de ces oeuvres, *Identity Transfer* (Transfert d'identité), datant de septembre 1970, fait voir la fille d'Oppenheim qui presse son pouce contre le sien, lui-même pressant le sien contre celui de son père qui presse le sien contre le sol. Les oeuvres de 1971 réalisées à Aspen prirent la forme de bandes magnétoscopiques, illustrant des thèmes tels que le "transfert de stimuli à mon fils" et l'échange de dimensions. Dans *Feed-back Situation* (Situation de rétroaction), le fils d'Oppenheim fait un dessin sur le dos de son père et Oppenheim tente de faire la reproduction du dessin qu'il a senti sur son dos; le père et le fils échangent leurs rôles respectifs. Dans *Extended Expression* (Prolongement de l'expression), Oppenheim a demandé à son fils d'imiter ses propres grimaces, dans la perspective que "mon expression, héritée par mon fils... commence à faire partie de *mon passé*"[13] (formulant ainsi la circularité du transfert des gestes). Dans *Star Exchange* (Échange d'étoile), Oppenheim et son fils ont dessiné des étoiles le long des contours du corps étendu de l'autre, puis ont échangé les profils ainsi produits et essayé de s'ajuster chacun au moulage de l'autre, son contour procustéen.

L'année 1972 connaît un engagement accru par rapport à la famille d'Oppenheim, non plus simplement comme prolongements de lui-même, mais comme indices du fait qu'il était lui-même engagé dans un processus continu de prolongement et de transmutation (et, de façon encore plus mystique, d'une transcendance au-delà de la mort), *Polarities* (Polarités) a recours à la forme de présentation des *mots-en-paysage*
mais, au lieu qu'il s'agisse de mots ou de phrases isolées, les messages codés qu'Oppenheim transmet à la surface de la terre sont des agrandissements de ce qu'avaient été le dernier geste graphique de son père et le premier de sa fille. (Les deux avaient été exécutés dans un champ de Long Island, au moyen d'un éclairage au magnésium, la première fois où Oppenheim avait fait appel à des éléments produisant de la lumière pour écrire sur la terre.) Un film particulièrement touchant, *My Father's Socks* (Les chaussettes de mon père), montre Oppenheim qui enfile toutes les chaussettes de son père, avec, dans le fond, une voix s'apparentant au "mantra": "Je suis en train de t'ajuster à moi... Tu le fais maintenant, tu t'adaptes à moi..." *2000 Foot Shadow Protection* (Projection d'ombre 2000'), tentative d'établir la *"sensation d'être à deux endroits en même temps"*, se sert d'un projecteur et d'une trompette, et a également été réalisée en mémoire de son père.

rendered in a Long Island field with magnesium flares, the first time Oppenheim used light-producing elements to write on the land.) An especially touching film, *My Father's Socks,* shows Oppenheim donning all his father's socks, with an almost mantric voice-over: "I'm fitting you around me... You're going around now..." *2000 Foot Shadow Projection,* an attempt to establish the "sensation of *being in two places at once"* using a searchlight and a trumpet, was also executed in memory of his father.

With one exception it was not these personal extensions and identifications which led Oppenheim to create what can be considered his first gallery-space installations, shown at the end of 1972, but a more extended intervention, this time not in the land but in society. These installations sought a kind of transcendence of societal restrictions. *Violations 1971-1972,* consisting of the 153 hubcaps Oppenheim stole in California, was an act of mass petty crime committed in the name of art and, conversely, an act that could "spread my activity through the gallery'museum system, imbuing all with possible legal repercussions." *Predictions,* in which two toy locomotives race around crossed tracks and nearly collide time and time again at a spotlit intersection, is a surrogate, virtually voodoo-like, for an intersection on the Long Island Railroad which Oppenheim predicted would be the scene of a collision in June 1988. The implications are that Oppenheim intended to create that collision, at least by the force of belief.

The one of those early installations that was unmistakably auto-referential (although Oppenheim's frequently punning turn of mind would consider *Violations* an auto-reference) was *Adrenochrome,* a work which documented through historical material, medical definition, and projected microbiological imagery the chemical component involved in a schizophrenic episode Oppenheim endured in 1963. Kenneth Baker, in his review of the New York exhibit in which *Adrenochrome* was shown, talked of this piece, as well as the others, in terms of "boundaries" and "limits." This consideration — which could also be applied to works like *Extended Armor* (and, in a different way, to *Parallel Stress),* in which Oppenheim seems to be seeking to define his limits not by attaining them so much as working towards them — pertains to *Adrenochrome* in that, in Baker's words, "The schizophrenic suffers a breakdown of the sense of boundary between himself and the objects of his experience." The self, Baker goes on to say, "is defined by boundaries that are imposed from without — social limits."[14] The implication is that the schizophrenic is making a transition across normally maintained boundaries, a transgression of societal limits.

"A lot of my new work," Oppenheim observed in a 1973 interview, "alludes to conditions that I either physically or mentally can't assume myself."[15] The litteral transmission of impulse through generations, the exercise of power over machines in the distant future, the ability to be in two places at once, and the controlling of the factors which provoke irrational behavior are all impossible to realize; the pieces can be seen as attempts to achieve the impossible. The desire to transcend limits was expressed explicitly in *Wishing Well,* which consisted of a conveyor belt on a slight incline bringing pennies to a pail of water, while the artist's voice was heard stating the wish "to be able to sink downward" into the ground and into a wall:
I wish I could do this, I want this well to act in favor of this, I wish these pennies could act as sparks, to charge the eventuality to be in this...

According to the monologue Oppenheim did slowly manage to achieve this improbable desire; his transfer of effectivity from himself to a passive kind of *deus ex machina* was successful, or so he wanted the viewer-listener to believe.

The transfer of some other type of energy to outside personae — the spectators — was devised in two dramatic, even explosive, programs composed for rotating 8mm tape-loop projectors. Both *Echo,* in which Oppenheim's hand continually hits a surface with resounding force, and *Machine Gun Fire,* in which bullets destroy bottles and tear up the ground with similarly deafening noise, enmeshed the viewer in a virtual crossfire of impacts, the impacts of objects in motion encountering motionless objects or surfaces. The dynamics of this situation enveloped the viewer in an ultimately harmless, survivable simulation of catastrophe that would be fatal — and unlikely — in real life. Likewise, *Attempt to Raise Hell* — a little figurine

À une expression près, ce n'ont pas été ces prolongements de lui-même et ces identifications qui ont conduit Oppenheim à créer ce qui peut être vu comme sa première installation à la mesure de l'espace d'une galerie, exposée à la fin de 1972, mais une intervention qui va beaucoup plus loin, cette fois non dans le sens de la terre, mais de la société. Ce type d'installation représentait une quête de transcendance, hors des restrictions de la société. *Violations 1971-1972,* où l'on voit en jeu 152 enjoliveurs de roue volés par Oppenheim en Californie, constituait un acte de petit vol, commis au nom de l'art et, inversement, un acte qui pouvait "étendre mon activité à travers tout le système de la galerie-musée, l'imprégnant de toutes les éventualités d'ordre juridique". *Prédictions,* qui présente deux locomotives jouets en course autour des voies emmêlées et qui risquent plusieurs fois la collision à une intersection illuminée, est une oeuvre qui joue un rôle de substitut par rapport à une intersection donnée du chemin de fer de Long Island qui, selon la prédiction d'Oppenheim, allait être la scène d'une collision en juin 1988. Il faut entendre qu'Oppenheim avait l'intention de provoquer cette collision, à tout le moins par la force de sa conviction.
Adrenochrome est celle qui, parmi les premières installations, renvoie sans aucun doute à lui-même (et même si Oppenheim lui-même, avec son esprit souvent joueur, avouait considérer comme telle *Violations);* il s'agit d'une oeuvre qui projette à travers un matériel historique, des définitions médicales et une imagerie microbiologique, la composante chimique en jeu dans un moment de schizophrénie, subi par Oppenheim en 1963. Kenneth Baker, dans son compte rendu de l'exposition où apparaissait *Adrenochrome,* évoquait à ce propos les concepts, entre autres, de "frontières" et de "limites". Ce point de vue — qui pourrait aussi valoir pour des oeuvres telles que *Extended Armor* (Armure prolongée) et d'une autre façon pour *Parallel Stress* (Stress parallèle), où Oppenheim semble chercher à définir ses limites non pas seulement en y touchant mais surtout en progressant vers elles — s'applique exactement à *Adrenochrome* en ce sens que, selon les paroles mêmes de Baker, "le schizophrénique subit un sens d'effacement de la frontière entre lui-même et les objets de son expérience". Le "moi", comme le dit Baker, "se définit par les frontières qui lui sont imposées de l'extérieur — des limitations d'ordre social".[13] Il faut entendre que le schizophrénique est en voie de transition à travers des frontières normalement respectées, en voie de transgresser les limites sociales.

"Beaucoup de mes oeuvres récentes", remarquait Oppenheim dans une entrevue de 1973, "évoquent des conditions que je ne pourrais, physiquement ou mentalement, assumer moi-même".[15] La transmission littérale d'une impulsion de génération à génération, l'exercice d'un certain pouvoir sur des engins dans un avenir éloigné, la capacité de se trouver à deux endroits en même temps, et le contrôle de facteurs qui provoquent un comportement irrationnel, voilà des exploits impossibles à réaliser; les oeuvres peuvent être considérées comme des tentatives de réussir l'impossible. Le désir de transcender ses limites a été clairement exprimé dans le *Wishing Well* (Puits aux voeux) qui consistait en un convoyeur en pente légère amenant des pièces de monnaie vers un seau d'eau, sur un fond sonore où l'on pouvait entendre la voix de l'artiste qui formulait le souhait d' "être capable de s'enfoncer" dans le sol et à travers le mur:
Je voudrais pouvoir faire ça. Je veux que ce puits agisse en ma faveur, en ce sens: Je voudrais que ces pièces agissent comme des étincelles, pour charger l'avenir de cette potentialité...

Selon ce monologue, Oppenheim a finalement réussi à réaliser ce souhait impossible; il a réussi le transfert de son effectivité à une sorte de *deus ex machina* passif, du moins c'est ce qu'il veut faire entendre à son spectateur-auditeur.

Le transfert d'un autre type d'énergie à des personnages extérieurs — les spectateurs — est illustré par deux programmes spectaculaires et explosifs, mettant en jeu des projecteurs 8 mm rotatifs pour boucles magnétiques. Tant *Écho,* où la main d'Oppenheim frappe continuellement une surface sans force de résonance, que *Machine Gun Fire* (Feu de mitraillette), où des balles fracassent des bouteilles et éventrent le sol avec le même vacarme assourdissant, mêlent intimement le spectateur dans un feu croisé virtuel d'impacts, l'impact d'objets en mouvement à la rencontre d'objets ou de surfaces immobiles. La dynamique de cette situation entoure le spectateur dans une simulation survivable et en dernière analyse inoffensive d'une catastrophe qui serait mortelle — et improbable — dans la

seated before a bell which it would strike periodically with its head, producing a tremendous clang — established immediate viewer empathy with the transmission of energy involved. It also illustrated a situation the aesthetics of which would be impossible to appreciate amidst the pain and ultimate self-destruction of the real thing. But, then, if a real person were to hit his or her head against the bell, the ring would not be loud at all.

The exploitation of the installation format to involve the gallery visitor in a transference of sensation, partly actual and partly metaphorical, continued in 1974 in *Two Right Feet for Sebastian.* In this piece two motorized boots, one at each end of the space, repeatedly struck the wall. The sound of the impacts was picked up and magnified by microphones connected to speakers. *Two Right Feet* also addressed itself to a specific (possible) visitor, an amputee named Sebastian whom Oppenheim had used in an earlier work, *Lead Sink for Sebastian.* (In *Lead Sink* Oppenheim substituted a lead pipe for Sebastian's false leg and had him walk about on soft ground.) If *Two Right Feet* transferred to the ordinary viewer the "ability" continually and concurrently to kick two opposite walls, it transferred the ability to kick the walls at all to Sebastian.

During 1974 Oppenheim was otherwise preoccupied with installations in two modes, either spaces devised around video monitors or set-ups involving the kind of figurines found in *Attempt to Raise Hell.* In the video pieces the monitors were often dragged through black sand, soot, or some other material spread on the floor, in which the monitors would leave a trail; the trail became the transmission of actual practice enhancing the video transmission of related information. The figure pieces have continued right to the present, and the figures continue to function as direct surrogates for the artist himself. (Their weighty metal heads, clumsily featured but still quite naturalistic for puppets, were originally modeled after Oppenheim's head.) *Theme for a Major Hit* — which has received particularly wide currency as a result of its production as a multiple, — treats the surrogate figure most literally as a puppet, suspending it on a limelit stage from strings which make it dance to the music; the words for this music revolve around the sentiment, "It's not what you make, it's what makes you do it."

The most important puppet installation presented in 1975 was *Table Piece,* which focused not only on the figures but on the tape-recorded monologue which the figures represent and, at the same time, seem literally to be "saying." The two puppets, one seated at either end of an extremely long, narrow table, are mechanized so that they seem to be speaking the monologue, which shifts slowly from one to the other. The table itself is colored in a gradated shift from white to black, with the whitest and blackest gradations being the puppet figures themselves. This illustrated the continuing social issue of black-white race relations. The hostile aggression of the black figure expressed itself in a stream of verbal images and declarations so intense and outward-directed that it transfers itself to the white figure, who begins mouthing it in seemingly imitative response. At the same time the piece concerns color itself, the purely visual phenomenon of color:
...dis ting I'm talking about dis thing dats gonna happen... it ain't gonna come down from you dudes... you guys a movin' target... light gets all fucked up beatin' down on your skins... bounces all over the place... you guys freakin' out light... we gonna choose the color... your colors been all used up... *that light freakin' out shit... you got the spectrum all screwed up... reds tryin' to blackball greer. 'cause her sister pinks been fucked in the ass for runnin' yellow. Come on baby... inch your way through layer by layer... shade by shade... I'll change you to that black/blue note I've been singin' so long...*

At this point the white figure picks up the monologue and changes its orientation from color itself to a diatribe — equally aggressive and sexually overt — against intellectual, especially art and art-world, politics and pretenses:
In that steamy air are the only bones that bind together your intellectual acrobatics. We could step on outside... pull our magic from the bones of your art and watch through junky eyes at fifty years of American art bullshit unravel in a spin to mediocrity 'cause it's been leadin' to this...

The puppet-surrogate and the paranoid-schizophrenic verbal rambling

vraie vie. De même, *Attempt to Raise Hell* composée d'une figurine assise devant une cloche qu'elle frappe périodiquement de sa tête, avec l'effet d'un bruit effroyable — établissait immédiatement une empathie entre le spectateur et la transmission d'énergie en cours. L'oeuvre illustre également une situation dont l'esthétique serait impossible à percevoir au milieu de la douleur et de l'auto-destruction ultime de la réalité. Mais alors, si une personne réelle s'avisait de frapper sa tête contre une cloche, le son réel se ferait difficilement entendre.

L'exploitation de la forme de présentation "installation" dans le but de faire participer le spectateur, dans la galerie, à un transfert de sensation, partiellement réel et partiellement métaphorique, s'est poursuivie en 1974, avec *Two Right Feet for Sebastian* (Deux pieds droits pour Sébastien). Dans cette oeuvre, deux bottes motorisées, chacune à une extrémité de l'espace, frappent le mur à maintes reprises. Le son du choc est enregistré et amplifié par des microphones reliés à des haut-parleurs. Cette oeuvre se dirige également à un visiteur spécifique (éventuel), un amputé du nom de Sébastien, qu'Oppenheim avait pris déjà comme thème dans *Lead Sink for Sebastian* (Plongée au plomb pour Sébastien). (Dans *Lead Sink,* Oppenheim remplace la jambe postiche de Sébastien par un tuyau de plomb et le fait marcher, se promener sur un terrain mou). Si *Two right feet for Sebastian* communiquait au spectateur ordinaire la "capacité" de taper continuellement et concurremment sur deux murs opposés, elle communiquait par le fait même à Sébastien le pouvoir de frapper ces deux murs.

Au cours de 1974, Oppenheim se préoccupait d'installations autres, selon deux modes, soit des espaces disposés autour de moniteurs vidéo, soit de situation mettant en jeu le type de figurine de *Attempt to raise hell.* Dans les oeuvres vidéo, les moniteurs sont souvent remorqués sur du sable noir, de la suie ou d'autre matériel amassé sur le plancher, et dans lequel les moniteurs laisseraient leur trace; la trace devient la transmission de la pratique réelle mettant en relief la transmission vidéo de l'information en rapport. Les oeuvres à personnages se sont poursuivies jusqu'à aujourd'hui, et les figurants continuent d'y fonctionner comme des substituts directs de l'artiste lui-même. (Leurs lourdes têtes de métal, grossièrement façonnées mais tout à fait réalistes pour des marionnettes, ont pris modèle à l'origine sur la propre tête d'Oppenheim. *Theme for a Major Hit* (Thème pour un grand succès), qui a bénéficié d'un auditoire particulièrement vaste à cause de sa production comme "multiple", traite le personnage-substitut littéralement comme une marionnette, le laissant suspendu sur une scène illuminée, à des ficelles qui le font danser en musique; les paroles de cette musique tournent autour du thème "Ce n'est pas ce que tu fais, c'est ce qui te fait le faire".

La plus importante des installations de marionnettes présentées en 1975 est *Table Piece* (La table), qui se centre non seulement sur les personnages mais sur un monologue enregistré au magnétophone qu'illustrent les personnages et qui, simultanément, semble littéralement "exprimer". Les deux marionnettes, assises chacune à l'extrémité d'une table extrêmement longue et étroite, sont pourvues d'un mécanisme tel qu'elles semblent articuler le monologue, qui se déplace lentement de l'une à l'autre. La table est nuancée du blanc au noir, les nuances les plus blanches et les plus noires se situant sur les personnages eux-mêmes. Illustration de l'éternelle question sociale des relations entre Blancs et Noirs. L'hostilité et l'agressivité du personnage noir s'exprime dans un flot d'images verbales et de déclarations si intenses et dirigées vers l'extérieur qu'il se transfère au personnage blanc, qui commence alors à l'articuler dans une réaction apparemment imitative. L'oeuvre se préoccupe au même titre de la couleur en elle-même, du phénomène purement visuel de la couleur:
...ce truc que je parle... c't'histoire qui va se passer... ça va pas être grâce à vous, espèces de paumés... les gars, vous êtes des cibles pures et simples... même le jour s'éteint quand il vous tape dessus... ça s'en va par tous les côtés... vous autres les salauds qu'assomment le jour...
on va se prononcer pour le jour, la couleur... les vôtres, vos couleurs, on en a marre, elles sont finies, foutues... *un jour de merde... vous avez viré le spectre tout de travers... Les rouges qu'essaient de blackbouler les verts parce que leur soeur a été foutue là où ça saigne à cause qu'elle a eu les foies. Hé! Aie! mon petit vieux,... avance doucement, viens par là, t'en fais pas... Je t'aurai bien, va, je te changerai, je te ferai crier dans cette gamme de bleu-noir que je connais depuis si longtemps...*

recur in *Search for Clues,* an installation conceived in late 1975 and exhibited the following January. Interestingly, the topics of the *Search* monologue are not artistic and sociopolitical, but once again concern Oppenheim personally. The voice is his daughter's speaking an incantation again fraught with sexual imagery but this time far gentler and recalling earlier generation-transmutation pieces:

Dennis, you were pacing back and forth in my mind before I could talk. The sounds you made from thinking... forming something while I was sleeping with your thoughts... I was sleeping with your mind... and do you know what I could hear... past midnight... for you yourself could not tap these thoughts of yours... they were butterflies sent to my room... for only me to understand... I loved learning words later... so I could describe to myself the bursts of light you fed into me... long ago... I had this nightmare you now live... I've carried the image of you floating in space... floating on a carpet in darkness... a carpet that is still... going nowhere... an illusion of travel... you're on the edge... you wandered from corner to corner... until the limits were clear... the limits you so wanted to break down... so when I saw the knife... I felt I knew what you wanted... the knife was spinning in my dreams... It was so beautiful... It reflected all our hopes...

The installation itself consisted of a puppet figure, lying at the edge of a large Persian carpet seemingly suspended off the floor. A knife was embedded in the puppet's back. A videotape shown periodically with the installation — one of several tapes from this time on similar themes — showed the same knife spinning around, back and forth, towards and away from the camera. The evident result of Oppenheim's generational transsubstantiations has been a parricide that, not paradoxically, is liberating for the killer and the killed — because it is a form of suicide:
Do you remember... do you remember when you whispered in my ear... that you needed me... you needed me to go through... you said I could save you from the edge... and you stretched out your hands but it was too late... all those dreams you had of an art that could not die... an art so liquid... I could drink it...
But Dad, I'm going to live... I'm going to live longer... in time... on a carpet that travels faster than the speed of light... A carpet that has no edge... no limit... I'm going to live in liquid mental space... where you always wanted to be... but in the back of my mind... will be your mind, for as our hands did not touch on that fatal day... the day my vision of the spinning knife became solid... and plunged into your body... a spark was planted... you threw off a charge that makes my travels now so much like yours then...

And if daughter Chandra's travels are so much like her father's, her fate — despite her declaration that "I'm going to live" — is soon to be the same:
And more than how beautiful is that edge, that spinning blade that reflects our dreams... as it directs itself towards my heart... as it spins our dreams back into our bodies...

The color issue, abstracted back into "aesthetic" rather than social concerns, is re-expressed in "Color Blind", 1975's other major installation. There, Oppenheim takes off from the "Three Blind Mice" children's rhyme, setting several large mice sculpted from foam rubber in a room otherwise flooded with changing colored light. Four concurrent sound tracks, corresponding formally with the four color changes (red, green, blue and yellow), addressed the mice:
It's too dark inside of you to see... 'cause you're blind... you're looking but you just can't see... Listen to my voice!... It's a direction for your... Choose a color!... It's a decision... But you're blind, aren't you?... you can't feel, can you?... It's too dark inside of you to believe the color that sinks to the bottom of the glass and makes you walk the floor when you should crawl... too dark to be the color of sunlight bleached by madness... you don't see the street across the desert of skin worn away by green and re-established by the erosion of truth...
C'mon... choose a color... turn around... it's behind you... choose... choose... choose green... it's over here... make a choice... it's the right track... guess, guess, it's OK... make a decision... turn around and put it... on... the... right hand corner...

This sounds like the interior monologue of an artist of some reputation sweating over the creation of a painting, plagued partly by inner aesthetic

Sur ce, le personnage blanc reprend le monologue et change son orientation, le fait maintenant diatribe — également agressive et sexuellement explicite — contre les politiques et prétentions intellectuelles, en particulier de l'art et du monde artistique:
C'est dans cet air fumeux que se trouvent les seuls os qui articulent vos acrobaties intellectuelles. On pourrait en sortir... arracher notre magie des os de votre art et regarder à travers des yeux de dopés cinquante ans d'art américain, d'art de foutaise, se dérouler dans un vertige vers la médiocrité... 'cause que c'est comme ça depuis le foutu début...

La marionnette-substitut et le délire verbal paranoïdo-schizophrénique se reproduit dans *Search for Clues* (À la recherche d'indices), installation conçue à la fin de 1975 et exposée en janvier de l'année suivante. Point à souligner, les sujets du monologue de cette oeuvre ne sont pas d'ordre artistique et sociopolitique, mais de nouveau s'axent sur Oppenheim personnellement. La voix est celle de sa fille, en une incantation de nouveau chargée d'imagerie sexuelle mais cette fois beaucoup plus douce et évoquant des oeuvres antérieures de transmutation de génération à génération:
Dennis, tu te promenais de long en large dans ma tête, bien avant que je puisse parler... Les sons que tu faisais en pensant... formulant quelque chose pendant que je dormais avec tes pensées... J'étais couchée avec ton esprit... et sais-tu ce que j'entendais... bien passé minuit... parce que toi, tu ne pouvais pas profiter de ces pensées pour ton propre compte... c'étaient des papillons destinés à ma chambre... pour que moi seule comprenne leur message... J'ai adoré apprendre des mots plus tard... pour pouvoir me décrire les explosions de lumière dont tu m'as nourrie... il y a longtemps... J'ai déjà eu ce cauchemar que tu vis maintenant... J'ai porté cette image de toi flottant dans l'espace, flottant sur un tapis dans l'obscurité... un tapis qui ne va toujours nulle part... une illusion de voyage... jusqu'à ce que l'on distingue bien les limites... les frontières que tu voulais tant abolir... le couteau qui tournoyait dans mes rêves... Quand je l'ai vu, j'ai su ce que c'était que tu voulais... C'était tant et si beau... C'était le reflet de tous nos espoirs...

L'installation proprement dite consiste en une marionnette, reposant au bord d'un grand tapis persan apparemment suspendu au-dessus du plancher. Un couteau est planté dans le dos de la marionnette. Un film vidéo présenté périodiquement avec l'installation — l'un de plusieurs remontant à cette époque et sur des thèmes analogues — montrait le même poignard tournoyant, avançant et reculant, face aux caméras. Le résultat le plus apparent des transsubstantiations de génération d'Oppenheim a été un parricide, ce qui, sans aucun paradoxe, est une libération à la fois pour la victime et pour l'assassin — parce que c'est une forme de suicide...

Tu te souviens... tu te souviens ce que tu me murmurais à l'oreille... que tu avais besoin de moi... pour en sortir... tu disais que j'étais capable de te tirer de là... et tu me tendais tes mains, mais il était trop tard... tous ces rêves que tu te faisais d'un art immortel... un art si liquide que j'aurais pu le boire... Mais papa, je vais vivre, moi... je vais vivre plus longtemps... dans le temps... sur un tapis qui va plus vite que la lumière... Un tapis sans limite dangereuse... sans bord fatal... Je m'en vais vivre dans un espace mental liquide... là où tu as toujours voulu que j'existe... mais au fond de la tête j'aurai ton esprit, parce que, au moment où nos mains n'ont pas su se toucher en cette journée fatale... ma vision du poignard tournoyant s'est solidifiée... et a plongé dans ton corps... Une étincelle s'est plantée... tu m'as lancé une décharge, c'est ce qui rend mes voyages maintenant si semblables aux tiens... d'alors...

Et si les voyages de Chandra sont si semblables à ceux de son père, son destin — en dépit de sa déclaration que "Je vais vivre" — doit bientôt s'identifier au sien:
"Et plus que ce bord du précipice est beau, cette lame tournoyante qui reflète nos rêves... en route tout droit vers mon coeur... relançant nos rêves au fond de nos corps...

La question de la couleur, rendue abstraite sous la guise de l'esthétique plutôt que de problèmes sociaux, se formule de nouveau dans *Color Blind* (Daltonisme), l'autre installation importante de 1975. Dans cette oeuvre, Oppenheim part de la comptine "Trois souris aveugles" (Three Blind Mice), situant plusieurs grosses souris sculptées dans de la mousse de

necessity and partly by the demands and expectations of the artistic milieu. Just as Oppenheim's generational transfers had taken on intimations of mortality, so have his expressions of the artist's anxieties. In fact, these expressions, newer to Oppenheim's oeuvre than the generational considerations, themselves reflect a translation of what might be called the artist's mid-life crisis into his increasingly rich, increasingly diverse, increasingly fanciful, increasingly blatant iconography.

Broken Record Blues, was realized in early 1976. Like *Theme for a Major Hit* and a smaller installation *Back to the Mountains, Broken Record Blues* also contained musical material, but instead of *Theme's* and *Mountain's* rock-like tunes, Oppenheim incorporated music (the jazz of Sun Ra) by someone other than himself or friends. Moreover, the installation displayed formal references to the art of music: one of the puppets was dragged across the blue sand covering the floor, leaving in its wake five parallel lines strongly suggesting the staff that preforms all traditional musical notation. The other puppet sat in a chair, like a refugee from *Table Piece,* while spotlights fell on this staff and demarcated notes. "I could have died on each of these notes," Oppenheim proclaims between passages of Sun Ra's music, "I could have died on the space between."

Early Morning Blues, conceived later in 1976 and exhibited the next year, obviously grew out of *Broken Record Blues;* it could virtually be a parody on the title, consisting as it does of a large ersatz phonograph and record echoed formally by the concentric neon rings surrounding a huge teapot. But the absence of the puppets indicates an additional imagic source — namely, an unrealized 1973 proposal for an installation consisting of three 10 foot diameter phonograph records. As for the verbal content of *Early Morning Blues,* it echoes the anguished, searching voice of *Color Blind;* it's a self-directed harangue that seemed to apply not only to artists but to 9 to 5 office workers who, one morning over coffee, awake to perceive themselves chasing their own tails in a rat race:
Can you wake up this morning, with what you had last night? Get your thoughts into the coffee... that hot center that stays inside you all day... makes your way towards the sun... it burns all night... work your way towards the heat... it's a clock, the burner's a clock... can you get around it by morning... can you travel that fast... can you drink last night's thoughts the next day... can you push the morning's thoughts into the center of the burner... make your thoughts liquid...
Put the covers over your thoughts tonight, and you'll wake up with nothing... you'll sip your coffee like stillwater... stillthoughts... untraveled...

Also conceived in 1976, and shown the same year in Europe and the next year in the United States, is *Lecture #1,* in which the puppet-surrogates are again paired. One is the lecturer and the other the sole anthropomorphic member of an audience of little chairs spread out before the lectern. The lecturing figure, again (as in *Table Piece)* with mobile mouth, speaks what stands until now as the most lucid and expository of Oppenheim's installation monologues. The gist of "Lecture" is, however, no less paranoid than previous sound tracks, perhaps more so: spoken in a projected future, it delineates what the speaker believes to be a continuing conspiracy to murder important American artists of his generation. The account begins with Robert Smithson's actual accidental death in 1974, but goes on to "recount" the suspiciously catastrophic and coincidental deaths of many other of Oppenheim's peers. The speaker claims to be running for his own life, but his account raises the hearer's suspicions that it was in fact he who was responsible for the deaths, not the ouside forces — younger artist, has-beens of the same generation, anti-avant garde forces — whom he postulates are to blame.

Destruction and lawlessness — societal transgressions — are pre-dominant themes in the installations of the past year, including *I shot the Sheriff* (the title of a popular disco song) and *Lecture 2,* as well as the implicit theme in Oppenheim's most recent landscape word, *Poison.* The second lecture consists of a single surrogate-puppet talking about Oppenheim's past work while slides of the sky are projected out of his lectern. "Come on, spirit," the figure intones, "turn these flashes into works... into the old pieces I want to burn up..." The usual artist-lectures-about-his-work circumstance that goes

caoutchouc dans une salle inondée par ailleurs de lumière colorée en alternance. Quatre pistes sonores simultanées, correspondant sur le plan formel aux quatre changements de couleur (rouge, vert, bleu et jaune) adressent la parole aux souris:
Il fait trop noir à l'intérieur de vous pour qu'on y voie... c'est que vous êtes aveugles... vous avez les yeux ouverts, mais vous ne pouvez absolument pas voir... Écoutez-moi! Ça vous donnera une orientation... Faites-le choix d'une couleur!C'est une décision à prendre... Mais vous êtes aveugles, non? vous ne sentez rien, pas vrai?... Il fait trop noir à l'intérieur de vous pour croire que la couleur est réelle qui s'enfonce jusqu'au fond du verre et fait que vous puissiez marcher debout sur ce plancher au lieu d'y ramper... alors que vous devriez ramper... trop noir pour permettre à la lumière du soleil de dissiper la folie... vous ne pouvez absolument pas voir la rue juste en face du désert de peau usée par la verdissure et réétabli par l'érosion de la vérité... Allez, va,... décide d'une couleur... retourne-la dans ton esprit... elle est derrière toi... choisis... décide en faveur du vert... fais ton choix... c'est la bonne voie... devine, devine, ça va, c'est OK, prends ta décision... retourne-toi et mise... sur... l'angle à droite...

Tout cela semble le monologue intérieur d'un artiste jouissant d'une certaine réputation travaillant péniblement à la création d'un tableau, persécuté d'une part par une nécessité esthétique intérieure et d'autre part les exigences et les espoirs (les attentes) du monde artistique. De la même façon que les transferts de génération à génération d'Oppenheim ont acquis des connotations de mortalité, de même ses formulations des angoisses qui sont le lot de l'artiste. En fait, ces formulations, plus nouvelles pour l'art d'Oppenheim que les perspectives généalogiques, reflètent elles-mêmes une interprétation de ce qui pourrait être vu comme la crise de ménopause (de l'homme qui atteint un certain âge) vers une iconographie de plus en plus riche, diversifiée, imaginative, insistante.

Broken Record Blues (Blues du disque en miettes) a été réalisé au début de 1976. À l'instar de *Theme for a Major Hit* (Thème pour un grand succès), et d'une installation de taille moindre, *Back to the Mountains* (Retour dans les montagnes) cette oeuvre incorporait aussi du matériel musical, mais à l'encontre des deux autres, qui utilisent une musique proche du rock, Oppenheim exploite ici des compositions (le jazz de Sun Ra) d'un auteur autre que lui-même ou ses amis. De plus, l'installation présente des références formelles à l'art de la musique: l'une des marionnettes y est traînée sur le sol recouvert de sable bleu, laissant dans son sillage cinq lignes parallèles évoquant inévitablement la portée qui encadre toute notation de partition traditionnelle. L'autre marionnette reste blottie dans un fauteuil, comme un personnage échappé de *"Table"*, tandis que des projecteurs balaient la portée musicale, en soulignant certaines notes. "J'aurais pu mourir sur chacune de ces notes", raconte Oppenheim pendant les pauses de la musique de Sun Ra, "j'aurais pu mourir dans l'espace qui les sépare".

Early Morning Blues (Cafard du petit matin), créé plus tard en 1976 et exposé l'année suivante, fait de toute évidence suite à *Broken Record Blues* (Blues du disque en miettes); on pourrait facilement l'interpréter comme une parodie du titre, car cette oeuvre est composée de deux énormes objets, ersatzs l'un d'un phonographe, l'autre d'un disque, dont l'écho formel s'exprime par des anneaux concentriques de néon autour d'une gigantesque théière. Mais ici, l'absence de marionnettes met en relief une source nouvelle de magie, c'est-à-dire une proposition de 1973, jamais exécutée, concernant une installation composée de trois disques de 10 pieds de diamètres. De même que le contenu verbal de *Early Morning* (Cafard du petit matin), cette oeuvre amplifie la voix angoissée de la quête de *Color Blind* (Daltonisme); c'est une harangue adressée à soi-même qui s'applique non seulement aux artistes, mais aux petits employés de bureau, du 9 à 5, qui, un bon matin au milieu de leur café crème, se réveillent et ont soudain la révélation du fait que leur vie tourne en rond, dans une course sans but:
Pouvez-vous vous réveiller ce matin, avec ce que vous avez pris hier soir? Pouvez-vous mêler vos pensées à votre café... ce point chaud qui demeure en vous toute la journée. Avancez vers la chaleur. C'est une horloge, c'est le minuteur du réchaud... pourrez-vous l'atteindre avant le matin, pouvez-vous franchir toute cette distance... pouvez-vous faire face à vos pensées de la nuit précédente le lendemain. Poussez les pensées du matin vers le centre du réchaud. Rendez vos pensées liquides (fluides). Rendez-vous vos on every week at art school all over the world is thus transformed into a virtual ritual of self-destruction. Or is the immolation of one's own past self-destruction or self-release? The future haunts Oppenheim in the first "Lecture," but in the second, and in many pieces since the earliest generational transfers, the past haunts him. It has haunted him specifically in terms of his aesthetic past at least since 1975, when he translated the 1970 *Identity Stretch* into massively scaled overlapping fingerprints etched onto the ground with tar at Artpark, near Buffalo, New York. The installation *Back to the Mountains* from 1976, incorporating a puppet-surrogate and a rock song of Oppenheim's own creation, revived the cross-and-circle-branded cowhides with which he had documented *Branded Mountain* and *Branded Hillside* seven years earlier.

The soundtrack to *Twin Wells*, a 1976-77 installation of two metal cones which belch thick smoke, states the overriding anxiety rather straightforwardly:
...now you say you're pumping but nothing's coming through... well, then, if your well's run dry, where's all this steam coming from if there's nothing left to burn... what is it that fills the air...

What is it, indeed? More art — is the artist still productive, can he transcend his past and the exigencies of his reputation — or just a lot of hot air — an escape into obfuscation, an attempt to rest on his laurels by transforming the works on his past and continuing critical acclaim into new air and new fame?

This past year has seen a reversion on Oppenheim's part to the medium that he began with, in several projects conceived for land in Western Montana. The cone formations of *Twin Wells* recurs in the hollow peaks standing in the gouged track of *Tank Skid*. The destructive forces which Oppenheim appealed to in *Lecture 2* begin to stir in the underground crater-forming explosions of *Three Downward Blows*. The star symbolizing the law in *I Shot the Sheriff* multiplies and dots the mountainside — a symbolic representation of the outlaw's paranoid wariness — in *Wishing the Mountains Madness*. Destruction and entrapment also are embodied in the projects Oppenheim has proposed for a possible commission from the Shah of Iran (a commission that has taken an anticipated but aptly political resonance), the crater-like *Death Hole* and the conical *Cage*.

The creation of earthworks at this stage in his, and art's, history — as tinged as they are with a symbol-laden melodrama that the old land pieces never had — indicates Oppenheim's apparent response to the anxieties he had been expressing, implicitly and explicitly, in his work up to now. He has decided to capitalize on the major strengths in his general work habits: prolixity and versatility. Oppenheim has never been one to affix or entrap himself within a single medium or format. His early earthworks and bodyworks were presented in several forms, including photographic documentation, written documentation, film, video, and actuality (performance and the earth intrusions themselves, at least when semi-permanent). While the earthworks and bodyworks did isolate themselves in certain individual approaches, there were always many exceptions to each rule, exceptions which often proved the keystones to subsequent major developments. With his adoption of the installation format — growing out of the generational transfers — in 1972, Oppenheim began in earnest his involvement with several media at once, either combined or sequential. The maintenance since of this versatility indicates a kind of "maturation," the maturation that Oppenheim seemed to be seeking in the "mid-life crisis" pieces.

That versatility, of course, is at one with the theme that we have attempted to underscore here, the transitivity inherent in all aspects of Oppenheim's work. Oppenheim's ideas are translatable into a multifarious but coherent range of media. The media, in turn, inform and transform the initial subjective impulses, with each medium delimiting and defining — but not limiting or confining — the forms and situations that express the impulses. The

pensées à vous-même le matin... lorsqu'il n'y a rien d'autre qui encombre... Si vous rabattez le couvercle sur vos pensées le soir, vous vous réveillerez devant rien... votre café sera une eau morte... des pensées inanimées, sans substance...

Oeuvre qui date aussi de 1976, exposée la même année en Europe et l'année suivante aux États-Unis, *Lecture* (Conférence #1) met de nouveau en action des marionnettes en couple. L'une représente le conférencier, tandis que l'autre est le membre unique et symbolique d'une assistance composée de chaises vides minuscules réunies devant le podium. Le personnage-conférencier est (comme dans *Table Piece* (La Table)) doté d'une bouche mobile, et prononce ce qui est à l'heure actuelle le plus lucide et le plus explicite des monologues d'Oppenheim dans le cadre des installations. Mais en essence, cette oeuvre tient autant de la paranoïa que les bandes sonores précédentes et peut-être même davantage: dans la perspective d'un avenir de projection, elle expose ce que le conférencier croit une conspiration immanente qui aurait comme objet l'assassinat des principaux artistes américains de sa génération. Le compte rendu s'amorce avec le récit, véridique cette fois, de la mort accidentelle de Robert Smithson en 1974, mais continue avec les morts étrangement suspectes, catastrophiques et reliés par des coïncidences frappantes, de nombreux autres artistes du cercle d'Oppenheim. L'orateur avoue que lui-même est forcé de chercher à sauver sa peau, mais son récit provoque chez l'auditeur le soupçon qu'en fait c'est *lui-même* qui est coupable de toutes ces morts, et non pas les forces malignes venant de l'extérieur — c'est-à-dire des artistes plus jeunes, des ratés de sa génération, ou des forces réactionnaires minant l'avant-garde — qu'il charge de ces méfaits.

La destruction et l'illégalité — deux transgressions vis-à-vis l'ordre social — sont les thèmes qui prédominent dans les installations de l'année dernière, dont *I Shot the Sheriff* (J'ai tiré sur le shériff) (titre d'un succès de disco) et *Lecture #2* (Conférence #2), de même que dans le thème implicite de l'oeuvre "paysage" la plus récente de l'artiste, *Poison.* La seconde conférence comprend une marionnette-substitut unique, discourant sur les oeuvres passées d'Oppenheim au fil d'une projection de diapositives du ciel qui provient du podium. "Allons, viens, esprit", incante le figurant, "transforme ces éclairs en oeuvres... incarne-les dans ces vieux objets que je veux brûler...". La banale situation de l'artiste-qui-commente-son-oeuvre, qui figure au programme des écoles de beaux-arts invariablement toutes les semaines dans le monde entier se transforme ici en un rite d'auto-destruction virtuelle. Mais alors, l'immolation de son propre passé constitue-t-elle vraiment une auto-destruction plutôt qu'une auto-libération? L'avenir hante Oppenheim dans la première *Conférence,* mais dans la seconde, comme dans plusieurs oeuvres depuis les premiers transferts de génération à génération, c'est le passé qui le préoccupe. Plus précisément, il s'agit d'une hantise de son passé esthétique, du moins depuis 1975, moment où il a effectué l'exécution de l'oeuvre *Identity Stretch* (Prolongement d'identité) en gravant sur le sol, avec du bitume, de géantes empreintes digitales se chevauchant (emplacement: Art Park, près de Buffalo, N.Y.). L'installation *Back to the Mountains* (Retour aux montagnes), qui date de 1976, incorpore une marionnette-substitut et une chanson rock composée par Oppenheim, et ressuscite le symbole "croix et cercle" des marques au fer sur la peau du bétail qu'il illustrait dans *Branded Mountain* et *Branded Hill Side* (Montagne marquée) et (Flanc de colline marqué) sept ans auparavant.

La piste sonore de *Twin Wells* (Puits jumeaux), installation de 1976-1977, avec deux cônes métalliques qui crachent une épaisse fumée formule plutôt brutalement une angoisse épuisante:
"... maintenant vous dites que vous pompez, mais rien ne sort... eh bien, si c'est que votre puits est tari, d'où vient donc toute cette fumée, s'il ne reste rien à brûler... qu'est-ce donc qui enfume l'atmosphère...

Qu'est-ce donc, en vérité? De l'art comme avant — l'artiste peut-il toujours produire, peut-il transcender son passé et le carcan de sa réputation — ou bien une fumisterie — une évasion par la complication gratuite, une tentative de se reposer sur ses lauriers en transformant les oeuvres du passé et d'alimenter ainsi la critique, qu'elle continue de le reconnaître et ajoute à sa renommée?

forms and situations are very often transient, not designed to endure physically. But their transmission of information to the beholder, through experience and reputation, is effective, affecting, and memorable.

1 Oppenheim, Dennis, in *Dennis Oppenheim,* catalogue to exhibition, Amsterdam: Stedelijk Museum. 1974. p. 2.
2 *ibid.*, p. 14.
3 Oppenheim, Dennis, "Catalyst 1967-1970." *artscanada. August 1970. p. 32.*
4 *op. cit.* Amsterdam. p. 18.
5 Interview with Willoughby Sharp. *Studio International.* September 1971. p. 186.
6 *op. cit. artscanada.* p. 35.
7 *ibid.*
8 ibid.
9 Oppenheim, Dennis. *op. cit.* Amsterdam. p. 24.
10 *op. cit. Studio International.* p. 186.
11 *ibid.*
12 Oppenheim, Dennis. *op. cit.* Amsterdam. p. 35.
13 *ibid.* p. 41.
14 Baker, Kenneth. "Dennis Oppenheim at Sonnabend." *Art in America.* mai-juin 1973.
15 Oppenheim, Dennis. Interview with Lynn Hershman. *Studio International.* November 1973. p. 197
All other quotations are from documentations or transcripts from soundtracks.

The authors wish to thank Barbara Braathen for her valuable assistance.

Cette dernière année a connu un renversement de la part d'Oppenheim, un retour au médium de ses débuts, dans plusieurs projets conçus en fonction de la terre (du sol) dans l'ouest du Montana. Les formations coniques de *Twin Wells* (Puits jumeaux) se répètent dans les sommets creux debout dans la piste évidée de *Tank Skid* . Les forces de destruction auxquelles l'artiste a recours dans *Lecture* (Conférence #2) commencent à agir dans les explosions souterraines aboutissant à la formation de cratères dans *Three Downward Blows* (Trois coups bas). L'étoile symbole de la loi dans *J'ai tiré sur le shérif* se multiplie et parsème le flanc de la montagne — représentation symbolique du cynisme paranoïaque du hors-la-loi dans *Wishing the Mountains Madness* (Souhaiter le déchaînement des montagnes). La destruction et le piégeage sont aussi les thèmes des projets proposés par Oppenheim pour une commande éventuelle du chah d'Iran (commande qui revêt une résonance anticipée mais bien politique), du *Death Hole* (Cachot) ainsi que l'oeuvre conique *Cage*.

La création d'oeuvres pour la terre à ce stade de son art, de l'art en général et de l'histoire — teintées qu'elles sont d'un mélodrame chargé de symboles absent des oeuvres pour la terre plus anciennes — indiquent la réaction apparente d'Oppenheim aux angoisses qu'il a formulées, implicitement ou explicitement dans son oeuvre jusqu'ici. Il a décidé d'exploiter les principales lignes de force qui ressortent de ses habitudes de travail: fertilité et versatilité. Oppenheim n'a jamais été celui qui se fige ou se piège à un medium ou une forme de présentation unique. Ses premiers "earthworks" et "bodyworks" se présentaient sous plusieurs formes, dont documentation photographique et écrite, film, vidéo et actualité (performance et interventions de la terre elle-même, du moins dans des conditions de demi-permanence). Si les "earthworks" et "bodyworks" s'isolaient en certaines approches individuelles, il y a toujours eu de nombreuses exceptions à chaque règle, exceptions qui se sont souvent révélées pierres d'angle pour certains développements ultérieurs importants. En adoptant la présentation sous forme d'installation — à l'issue des transferts généalogiques — en 1972, Oppenheim amorçait un véritable engagement dans plusieurs médiums simultanément, en combinaison ou en succession. Depuis cette époque de versatilité, qui se poursuit, Oppenheim manifeste une sorte de "maturité", celle même qu'il semblait chercher dans les oeuvres de la "crise de 40 ans".

Cette même versatilité, évidemment, ne fait qu'un avec le thème que nous avons tenté de souligner ici, la transitivité inhérente à tous les aspects de l'oeuvre d'Oppenheim. Les idées de l'artiste se prêtent à l'incarnation par tout un éventail de médiums, éventail cohérent dans sa multiplicité. Les médiums, à leur tour, informent et transforment les impulsions subjectives initiales, chacun délimitant et définissant — sans toutefois limiter ou confiner — les formes et situations exprimant les impulsions. Les formes et situations sont souvent éphémères, non conçues pour une durée physique. Mais leur transmission d'information au spectateur, par l'expérience et la réputation, est efficace, touchante et mémorable.

NOTES

1 *Oppenheim, Dennis, in Dennis Oppenheim, catalogue d'exposition. Amsterdam: Stedeljik Museum 1974, p. 2.*
2 *Ibid. p. 14.*
3 *Oppenheim, Dennis. "Catalyst 1967 — 1970". Arts Canada, Août 1970. p. 32.*
4 *Op. cit. Amsterdam. p. 18*
5 *Entrevue avec Willoughby Sharp. Studio International. Septembre 1971. p. 186.*
6 *Op. cit. Arts Canada. p. 35.*
7 *Ibid.*
8 *Ibid*
9 *Oppenheim, Dennis. Op. cit. Amsterdam. p. 24.*
10 *Op. cit. Studio International. p. 186.*
11 *Ibid.*
12 *Oppenheim, Dennis. Op. cit. Amsterdam. p. 35.*
13 *Ibid. p. 41.*
14 *Baker, Kenneth. "Dennis Oppenheim at Sonnabend". Art in America. Mai-juin 1973.*
15 *Oppenheim, Dennis. Entrevue avec Lynn Hershman. Studio International. Novembre 1973. p. 197.*

Les autres citations sont tirées de documents ou transcriptions de bandes magnétiques.

Les auteurs désirent remercier Barbara Braathen pour sa précieuse collaboration.

d'une catastrophe qui serait mortelle et improbable dans la

Site marker with information, 1967;
Aluminium usiné et anodisé, cylindres de matière plastique et parchemin, 1" x 2" x 9½"
L'énergie employée à la fabrication d'objets est maintenant utilisée pour les localiser. Cette activité a occupé huit mois de ma vie — je commençai à voyager.

Site marker with information 1967
— 1" x 2" x 9½" milled and anodized aluminum, plastic cylinders and parchment paper.
Energy used in making objects is now used in locating them. This activity occupied eight months of my life — I began to travel.

Site No 6 — untitled, 1968, une coupe de toit de 8' x 16', avec deux ouvertures carrées de 18" au centre. Cette unité est au niveau du sol et bordée de hautes herbes. En dessous la terre est creusés laissant suffisamment de place pour permettre à quelqu'un d'y entrer.

SITE No.

SIX

TITLE

UNTITLED

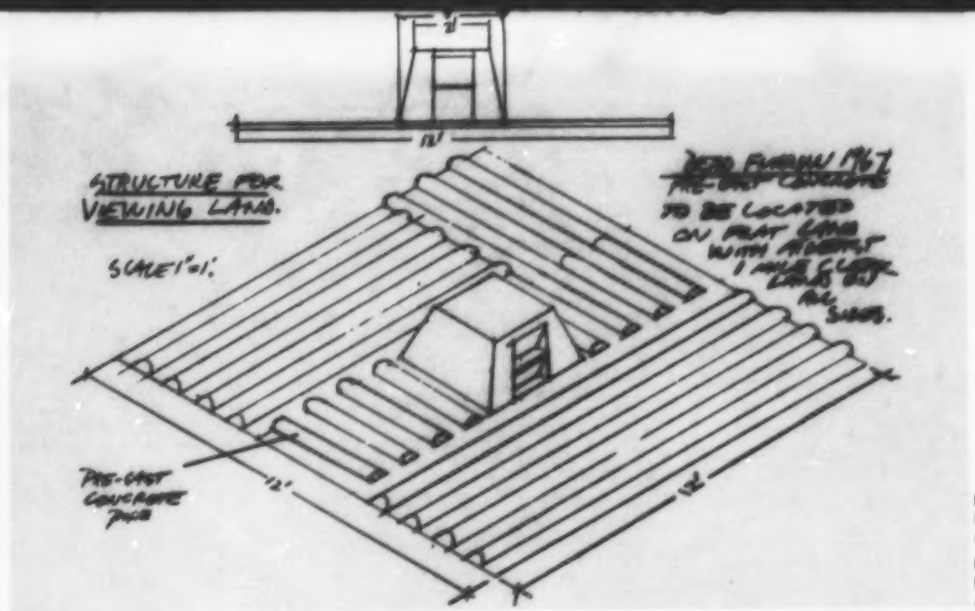
DESCRIPTION

AN 8' x 16' ROOF SECTION WITH TWO 18"-SQUARE OPENINGS POSITIONED IN THE CENTER AREA. CONSTRUCTION IS WOODEN TWO-BY-FOUR'S COVERED WITH A TAR PAPER EXTERIOR. THIS UNIT IS AT GROUND-LEVEL AND IS BORDERED BY HIGH GRASS. THE AREA UNDERNEATH IS DEPRESSED EARTH, WHICH ALLOWS FOR A SUBSTANTIAL ENCLOSED POCKET WHEREBY ONE COULD ENTER.

LOCATION

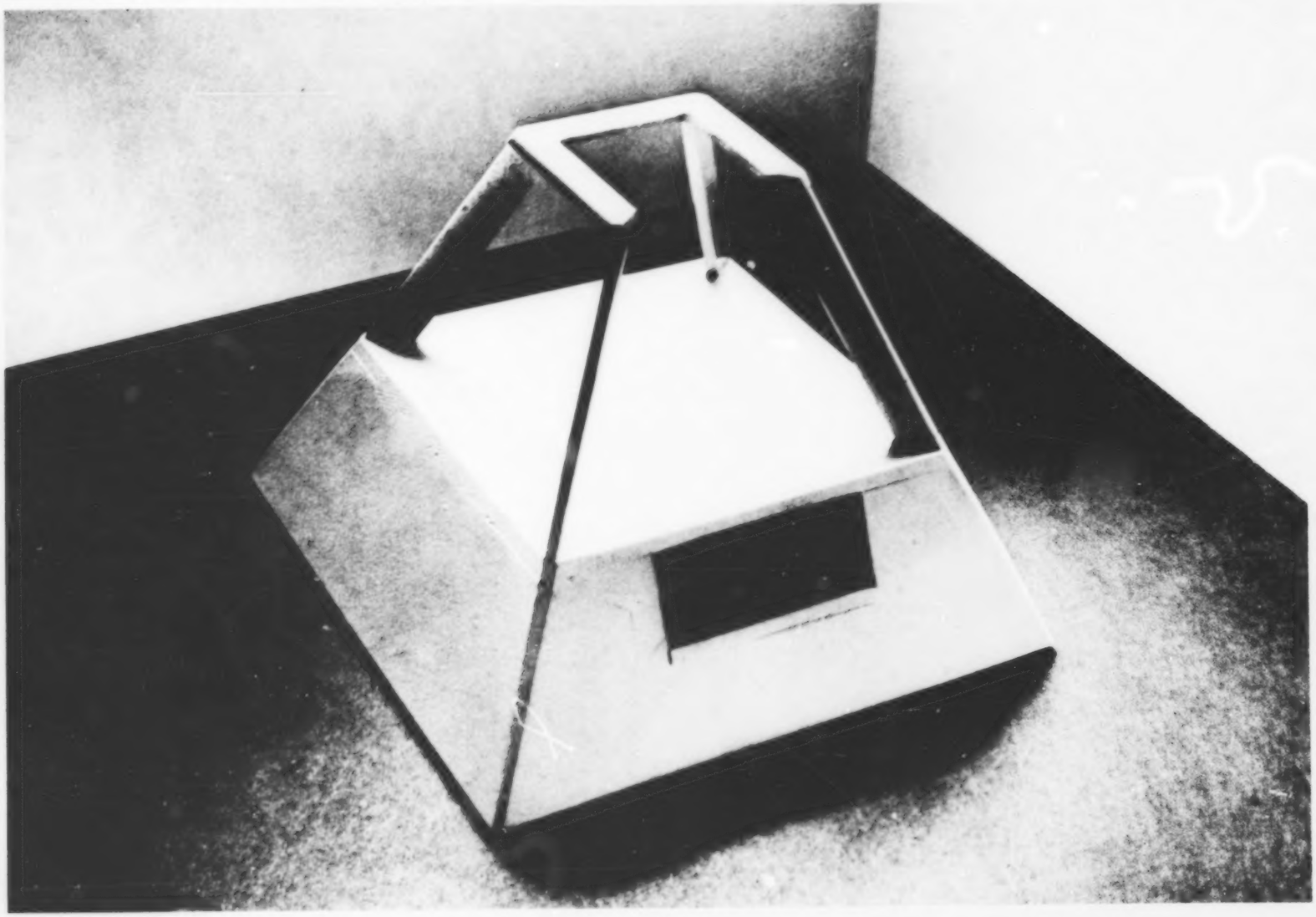
NEAR NORTHPORT, LONG ISLAND, SIX BLOCKS EAST OF CITY CENTER ON ROUTE 25A ON RIGHT-HAND SIDE OF ROAD JUST BEFORE THE CITY LIMITS.

ARTIST — DATE OF LOCATION — HOLDER DATE OF TRANSFER



Dead Furrow, Structure for viewing land, 1967.
Béton préfabriqué. À installer en terrain plat avec vue dégagée sur au moins un mille dans toutes les directions.

Dead Furrow Structure for viewing land, 1967.
Pre-cast concrete. To be located on flat land with at least one mile clear land on all sides.



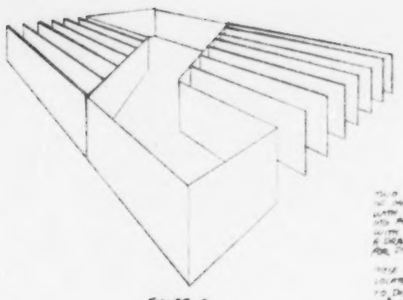
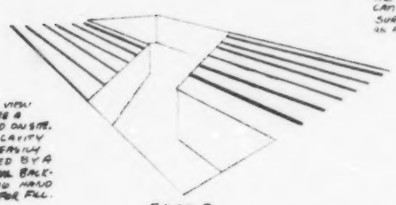


FIGURE A

THIS STRUCTURE TO BE CONSTRUCTED OF THE SAME MATERIAL AS SITE. MAKE WITH SMOOTH FLOWING FINISH WHERE THIS OCCURS OR FIGURE A COULD BE MADE WITH THICK REDUCED PLANES. A DEEP EARTH SHOULD BE INSTALLED FOR DRAINAGE OF RAIN WATER.

THIS ON ALL MAY SHEETS MUST BE LOCATED ON SEASHORE SITES SO AS TO DIMINISH THE APPEARANCE OF A "DROVE OR SELECTION" OF WORKS.

I WOULD PREFER THE PIECES HAVING AT LEAST THREE SIDES OF FLAT REGULAR LAND SURROUNDING THEM, HOWEVER IN THAT THE STRUCTURES ARE PLACED INSIDE CAVITIES (EXCAVATED FROM THE EARTH) THEY THEREFORE CHANGE THE SITE TOPOGRAPHICALLY AND CAN BE SEEN AS TURNING ALL SURROUNDING LAND AREA INTO AN ACTIVE BOUNDLESS 3D ALPHABET.



THIS IS A VIEW OF FIGURE A INSTALLED ON SITE. GROUND CAVITY CAN BE EASILY EXCAVATED BY A COMMERCIAL BACKHOE USING HAND SHOVELS FOR FILL.

FIGURE B

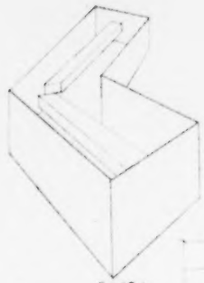


FIGURE C

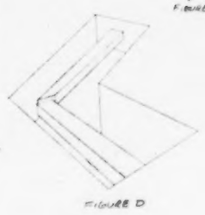


FIGURE D

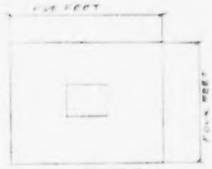


FIGURE E

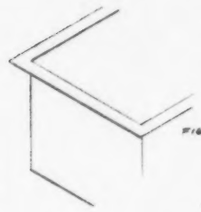


FIGURE F IS A DETAIL SHOWING A THREE INCH LIP PROTRUDING FROM THE EDGE OF THE STRUCTURE. THIS MAY BE REMOVED INTO THE TWO PIECES TO ALLOW FOR A BETTER FIT INTO THE GROUND CAVITY.

FIGURE F

* THE SIZE ON FIGURES A-B ARE NOT YET DETERMINED

VARIATIONS ON EXCAVATED STRUCTURES

SCALE FOR FIGURES A AND B = 1/2" = 1'

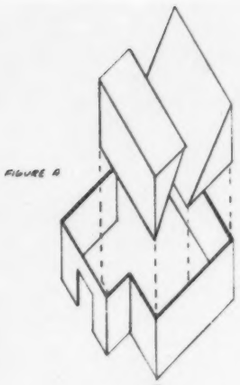


FIGURE A

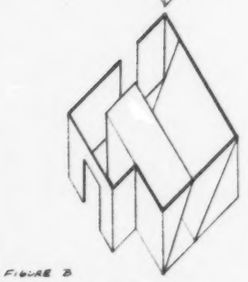


FIGURE B

FIGURE A&B SHOWS A FORM CONSTRUCTED OF COMMERCIAL PLASTER BOARD MOUNTED ON 2"x4" WOODEN SUBSTRUCTURE. EXTERIOR WILL BE PAINTED TO MATCH EXISTING WALLS, OR EXISTING WALLS MAY BE PAINTED TO CORRESPOND WITH PIECE.

SUB-STRUCTURE IS PRE-CUT AND ASSEMBLED ON LOCATION (ROOM) DRY WALL IS THEN MOUNTED AND FINISHED, OPERATION TAKES 48 HOURS.

FIGURE C

2"x4" SUBSTRUCTURE CAN BE DESIGNED TO EXPAND OR CONTRACT FITTING SPACE UP TO 20' x 80' THE ANGLE CAN ALSO BE ALTERED, (SHOWN HERE AT 45°)

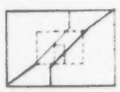


FIGURE D

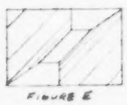


FIGURE E

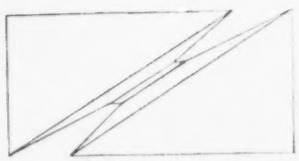


FIGURE E

A ROOM SUCH AS ONE SHOWN IN FIGURE A PERMITS A MORE RADICAL ANGLE I WOULD PREFER ENOUGH SPACE FOR VIEWER TO WALK THROUGH (APPROX. THREE FEET)

SCALE FOR FIGURES G AND H = 1/2" = 1'

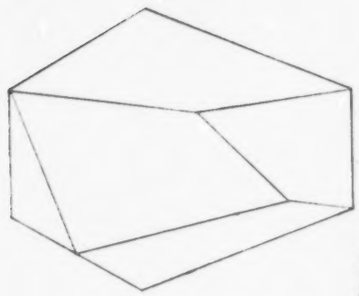


FIGURE G

FIGURE G & H SHOW ALTERNATE VIEWS OF ABLE. ANGLE IS NOT ALTERED. FIGURE H COVERS EXISTING LIGHT COVE & ALLOWS EXISTING LIGHTING ILLUMINATE ENTIRE VOID.

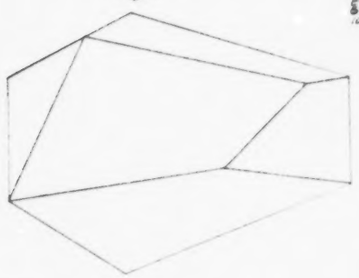
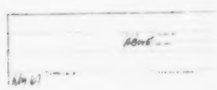
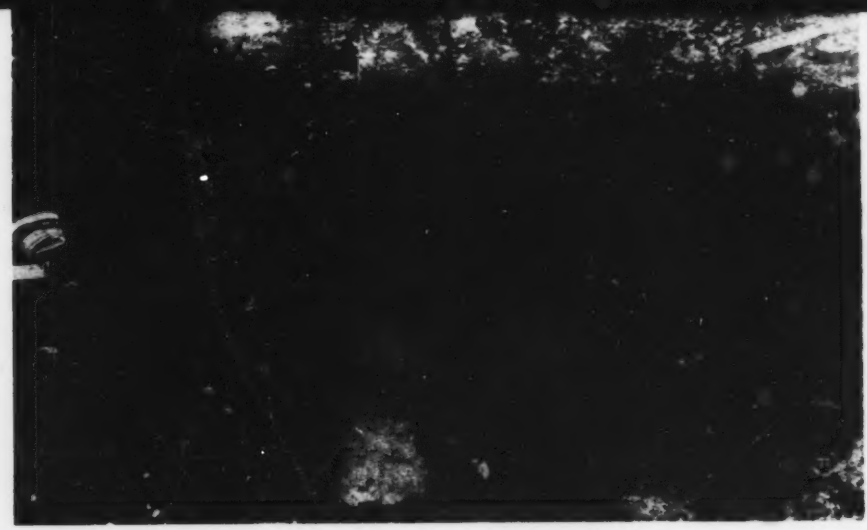


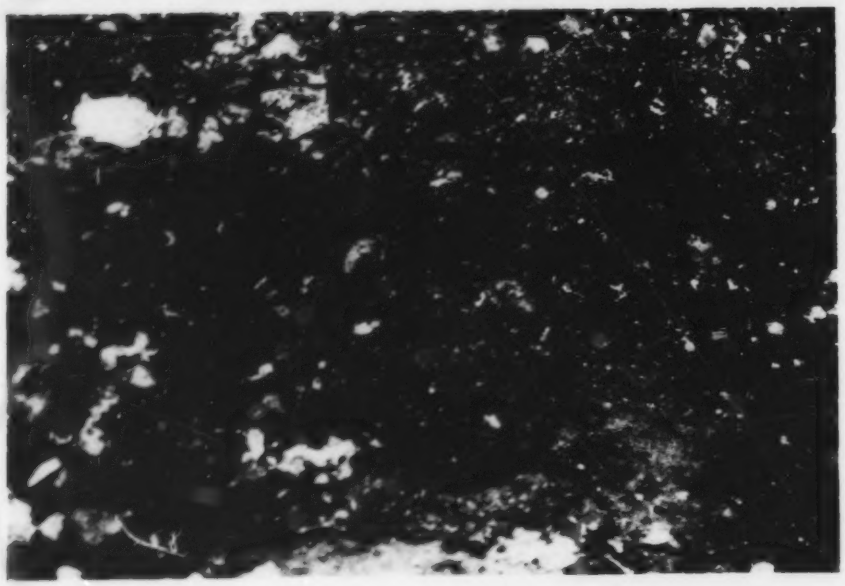
FIGURE H



Variations on excavated structures.
Juillet 1967. Dessins

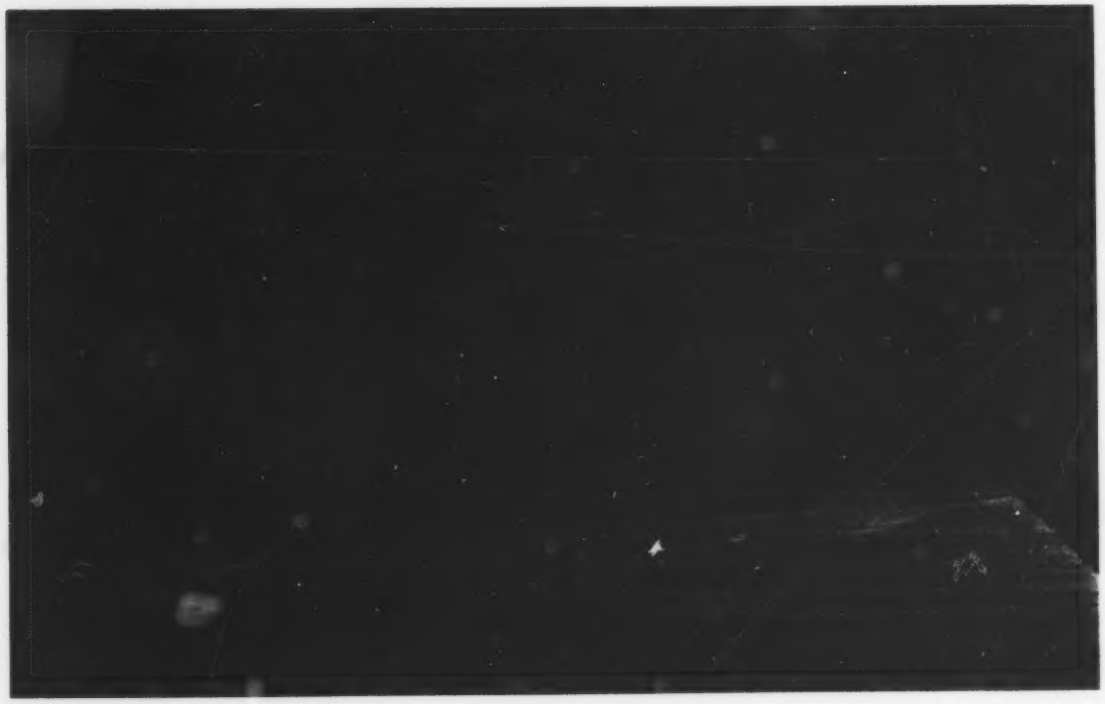
Variations on excavated structures
July 1967 drawings





Indentations — removals exécutés à New York, Paris et en Hollande 1968-1969.

Identations-Removals Executed in: New York City, Paris and Holland 1968-1969



Gallery decomposition, 1968. Ciment et gypse;
Afin de justifier la mise en place de matière dans le contexte d'une galerie, j'ai "dé-architecturalisé" l'intérieur, c'est-à-dire que j'en ai enlevé le catalyseur. Un tas reposant sur un appui mural vertical et s'étendant sur le sol serait fait des ingrédients matériels de l'appui. Cela permet à la forme de devenir l'endroit sur lequel elle repose.

Gallery decomposition 1968 Cement and gypsum
To justify placement of matter within the gallery context, I de-architecturalized (removed the catalyst from) the interior. A pile leaning into a vertical wall support and spreading to the ground would be made of the material ingredients of the supports. This allows the form to become the place on which it rests.

neige, 150' de longueur.

Directional cut June 1968. Hamburg, Penns. Snow fencing, 150' long.

◄ **Landslide** 1968, série de formes en madriers d'angle, sortant du sol sur une étendue de 1000 pieds, sortie 52, autoroute de Long Island (New York).

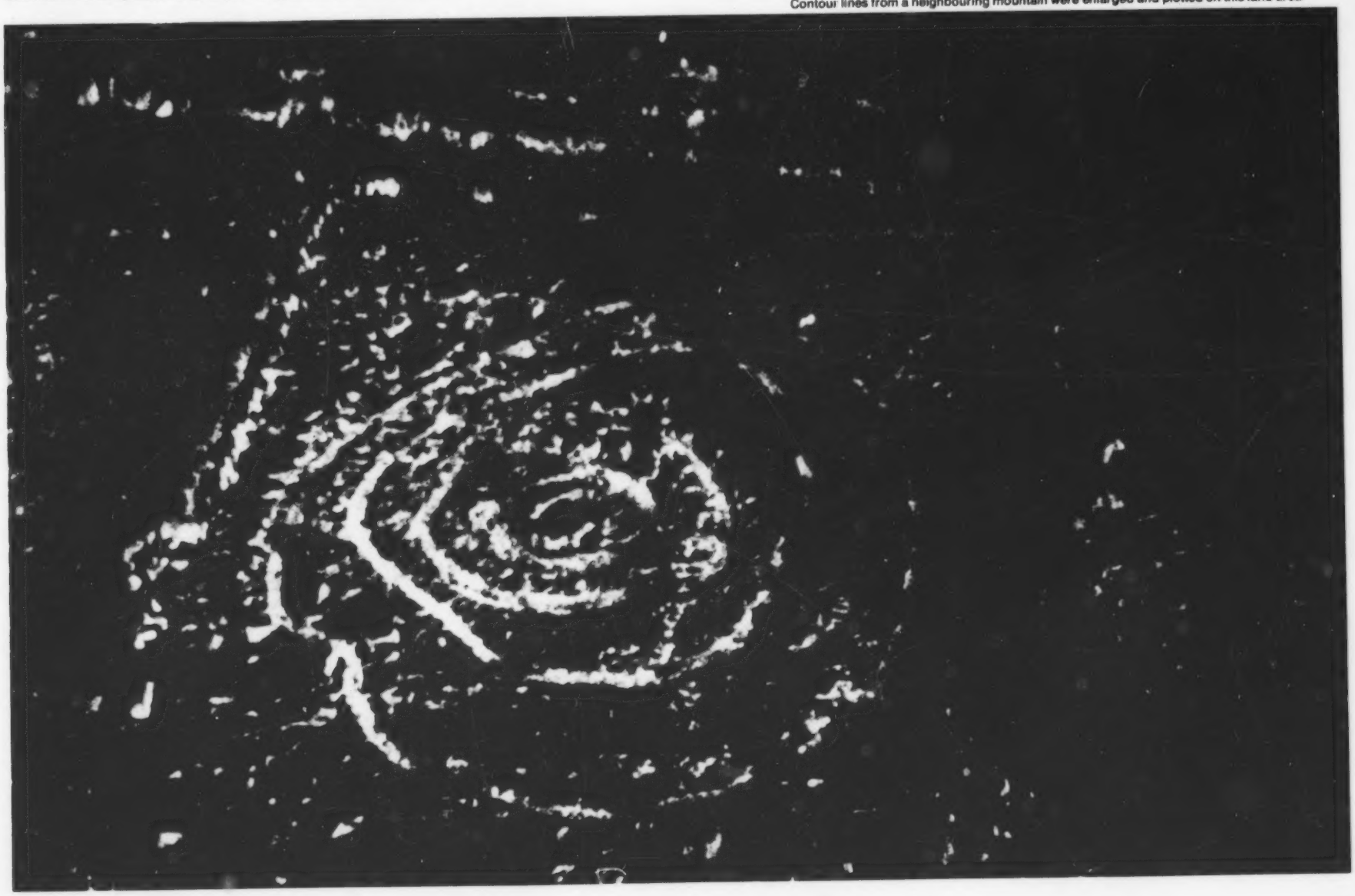
Landslide anime le terrain en créant une série de rangs parallèles (par les madriers que séparent des intervalles), écartés les uns des autres suivant un facteur 2x, le point zéro étant le sommet de la colline. Je n'ai été limité que par des considérations économiques, qui m'ont fait interrompre la succession de rangs à la distance de 1000 pieds. Dans mon esprit, le concept sous-jacent de continuité embrasse la terre, évoquant aussi les latitudes.

Landslide Long Island, N.Y. June 1968 Angled boards, 1000' long

Landslide activates the existing acreage by creating a series of parallel bands (created by the intervally spaced board-forms) which distance one another by a factor of 2x, point zero being the crest of the hill. My only deterrent was economics, causing termination of the physical span at the 1000' foot mark. In spirit, the implied concept of continuation encompasses the globe, referring also to the lines of latitude.

▼ **New haven project,** 1968 Copeaux d'aluminium sur herbe de marécage, diamètre 150'. Les lignes de contour d'une montagne avoisinante ont été agrandies et projetées sur ce terrain.

New Haven project 1968 Aluminium filings on swamp grass, 150' diameter
Contour lines from a neighbouring mountain were enlarged and plotted on this land area

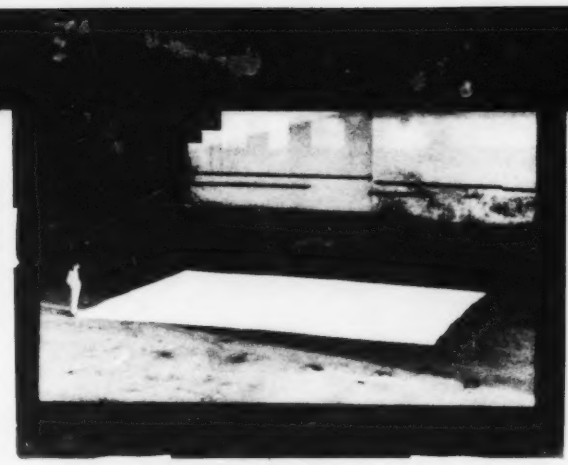


moissonné en forme d'X. Le grain fut isolé à l'état brut, on arrêta toute operation subsequente.

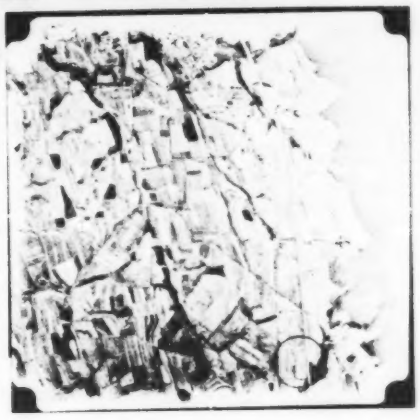
Canceled crop 1969;

100 pieds, 6e avenue, New York. "Transporter" les mêmes dimensions, sous la forme de blocs de terre salifère de 1' x 1' x 2' sur le fond de l'océan au large des Bahamas. Même dimensions dans le désert du lac Salé (Utah), par creusement à un pied de profondeur.

Salt Flat (1969), 1000 lbs. of baker's salt on asphalt surface, 50' x 100', 6th Avenue, New York, New York. Identical dimensions to be "transferred" in 1' x 1' x 2' salt-lick blocks to ocean floor off Bahama Coast. Identical dimensions to be excavated to depth of 1' in Salt Lake Desert, Utah.

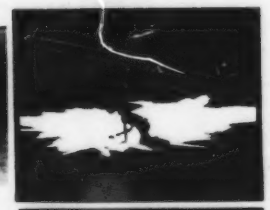


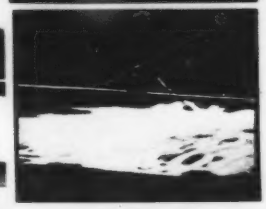
LOCATION

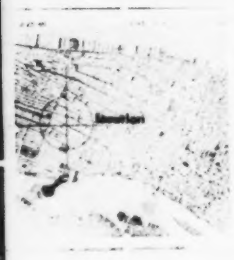


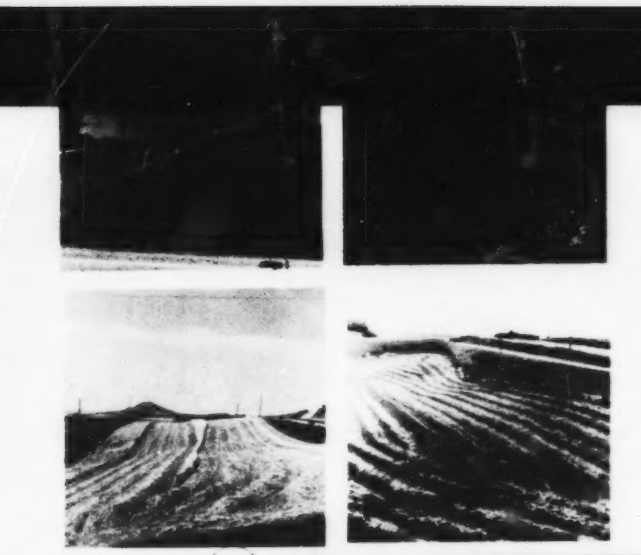
◄ **Directed Harvest** 1968, étendue de 1000 pieds, Hamburg (Pennsylvanie)
Une moissonneuse Massey-Harris, obéissant aux indications de l'artiste, trace dans la moisson des dessins linéaires. Le transport par camion et les autres opérations font partie des étapes subséquentes de la sculpture. Propriétaire du champ: Lester A. Adams.
Documentation pour les étapes 1, 2, 3 et 4 (enlèvement de toute la moisson)

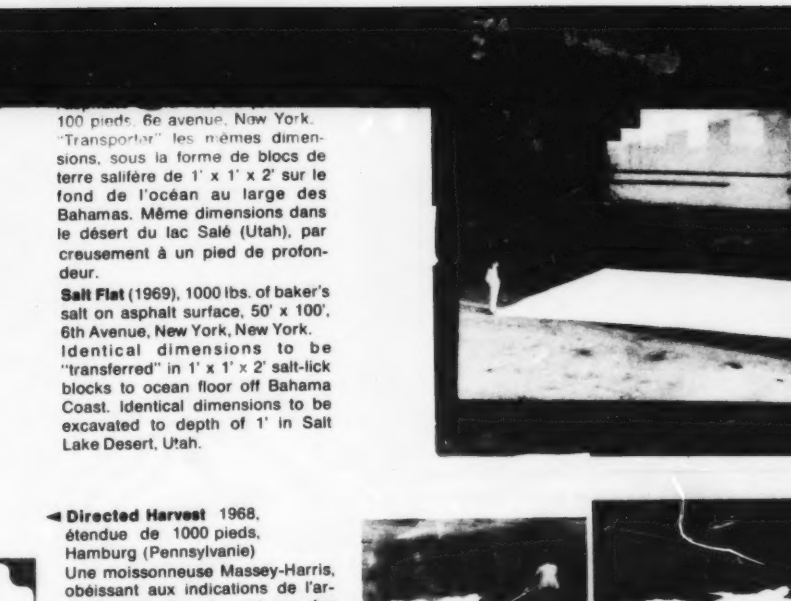
Directed Harvest (1968), 1000' span, Hamburg, Pennsylvania.
Massey Harris Harvester was directed by the artist to break down surface in linear patterns. Turcking and processing is included in later stages of sculpture. Land owner: Lester A. Adams
Documentation of states 1, 2, 3 and 4 (full removal)



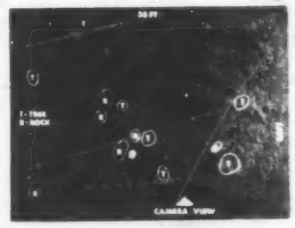


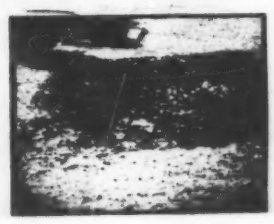






FOREST FLOOR REMOVAL-TRANSPLANT





Documentation pour **Forest Floor Removal — Transplant** 1968, superficie de 25 pieds sur 35 pieds, épaisseur de 4 pouces, feuilles mortes et humus prélevés près de Rattlesnake Hill, à Cornwall (Connecticut) et redisposés à un mille de là. Sur le nouvel emplacement, la position des arbres et des pierres est inversée comme sur un négatif.

Documentation of "Forest Floor Removal — Transplant" (1968), 4" x 25' x 35' area of leaves and humus removed from a position near Rattlesnake Hill in Cornwall, Connecticut and then transplanted to a land area one mile away. Transplant area incorporates a negative position of the trees and rocks at the removal area.

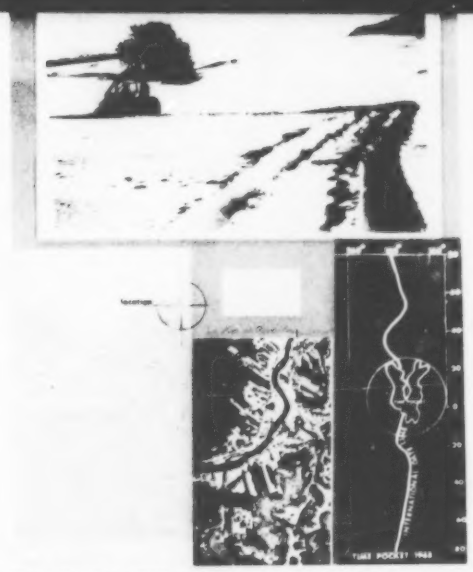
maisons triangulaire de Paris: zone
A. Mort-aux-rats versée dans le
caniveau entourant un autre pâté

Annual rings Fort Kent, Maine. Frontière Etats-Unis/Canada 1968 150' x 200'.
Schema de cercles d'âge d'arbres sectionnés par une frontière politique.

Annual rings Border at Fort Kent, Maine, USA / Canada 1968 150' x 200'
Schemata of annual tree rings severed by political boundary.

Time Line 1968, 1 pied de profondeur, écartement de 3 pieds, longueur de 3 milles: deux lignes juxtaposées suivant la séparation des fuseaux horaires entre Fort Kent (Maine, États-Unis) et Clair (Nouveau -Brunswick, Canada), sur la glace et la neige du fleuve Saint-Jean. Tracées par une motoneige de 10 CV lancée à 35 milles à l'heure. Temps d'exécution: 10 minutes. Indice de refroidissement: -70. Heure: États-Unis, 15h 15; Canada, 16h 15.

Time Line (1968), two juxtaposed lines 1' x 3' x 3 miles following the boundary of the time zone between Fort Kent, Maine (USA) and Clair, New Brunswick (Canada) on frozen St. John River. Cut with a 10 h.p. snowmobile travelling at 35 m.p.h. Execution time: 10 minutes. Chill factor: -70. Time : U.S.A., 3:15 p.m.; Canada, 4:15 p.m.



Time Pocket 1968, près de Fort Kent (Maine).
La configuration de la ligne de changement de date, réduite et tracée sur le terrain gelé. La ligne s'interrompt lorsqu'elle parvient à une île située au milieu du tracé long d'un mille; elle reprend à l'autre bout de l'île et se continue pendant un demi-mille. Matériel: un "Skidder" à moteur diesel.

Time Pocket (1968), near Fort Kent, Maine.
Configuration of Internation Date Line reduced and plotted on frozen land-mass. Line terminated at island located in the middle of the 1-mile plot and then continued from other end of island for another one-half mile. Equipment: Diesel-powered Skidder.

Documentation pour **Negative Board** 1968, neige et sciure, 3' x 4' x 50', à St-Frances (Maine)

Negative board (detail) St. Frances, Maine 1968
Snow and sawdust, 100' long

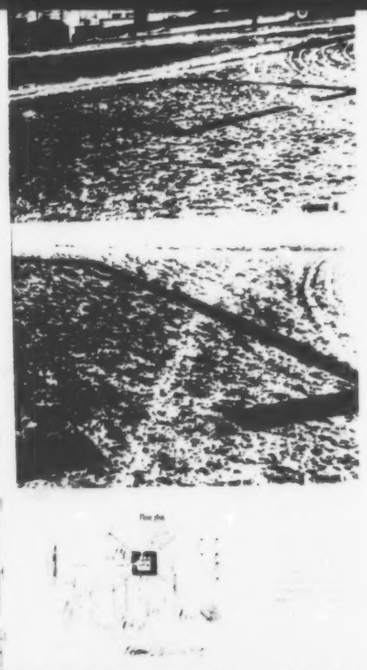
Boundary Split 1968, coupe dans la neige et la glace faite au moyen d'une tronçonneuse à essence dans le fleuve Saint-Jean, à la limite des fuseaux horaires et de la frontière des États-Unis et du Canada.

Boundary split (detail) Fort Kent, Maine 1968
35' cut along time zone between USA / Canada Equipment: Gasoline powered chain saws.

Garage Extension 1968, Fort Kent (Maine). Le schéma de l'aire intérieure est reproduit sur la neige.
Garage Extension (1968), Fort Kent, Maine. Interior floor plan is exteriorized on snow.

One Hour Run 1968, piste continue de six milles tracée par une motoneige de 10 CV faisant le circuit pendant une heure, 1 pied x 3 pieds x 6 milles, St-Frances (Maine, États-Unis)

One Hour Run (1968), 6-mile continuous track cut with a 10 h.p. snowmobile repeating the continuous route for an hour, 1' x 3' x 6 miles, St. Frances, Maine (U.S.A.).



6

▲ **Gallery transplant** Ithaca, N.Y. 1969. Plan de la galerie #6 du musée A.D. White de l'Université Cornell transplantée sur le terrain du campus. Surface en jeu: neige et pelouse. Durée: 4 heures.
Gallery transplant Floor plan of gallery #6 of the A.D. White Museum, Cornell University, Ithaca, N.Y. 1969 transplanted to campus grounds. Activated surface: snow and grass. Durations of limits: 4 hours

▼ **Gallery Transplant** 1969. Galerie n° 3 du musée Stedelijk d'Amsterdam "transplantée" à Jersey City (New Jersey). Surface: neige, terre, gravier. Durée: 4 semaines.
Gallery Transplant (1969), Gallery #3 of Stedelijk Museum, Amsterdam, "transplanted" to Jersey City, New Jersey, surface: snow, dirt, gravel, duration: 4 weeks.

▲ **Gallery Transplant** 1969. Schéma de l'aire de la galerie nº 1 à l'Andrew Disckson White Museum of Art, Université Cornell, Ithaca (New York) "transplanté" à l'endroit d'une mare dans un refuge d'oiseaux. Surface: neige, glace. Durée: 24 heures.

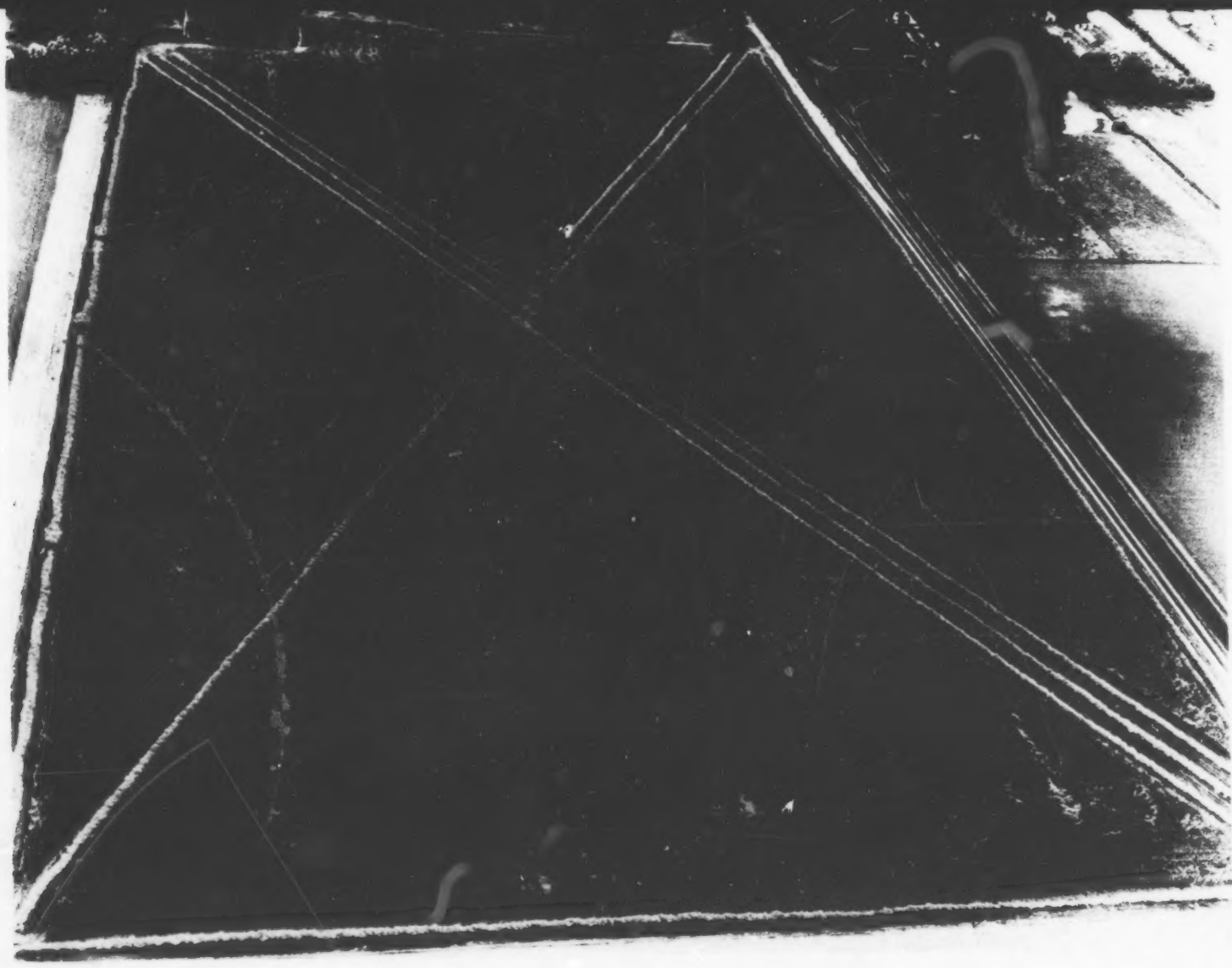
Gallery transplant (1969), Floor plan of Gallery #1 of the Andrew Disckson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca, New York, "transplanted" to pond site in a bird sanctuary. Surface: snow, ice. Duration: 24 hours.

Directed seeding (détail: vue aérienne) Finsterwolde, Hollande 1969; 154 x 267 mètres.
Le champ est semé conformément à la configuration topographique (échelle réduite) du point d'origine (Finsterwolde) jusqu'au silo d'entreposage (Nieuwe Schans), à 10 km environ.
Ce projet pose une interaction esthétique sur les média durant les premiers stades du processus. Planter et cultiver mon propre matériau est analogue à l'exploitation des substances de pigmentation (pour la peinture).
Je peux diriger les stades de développement ultérieurs à volonté. Dans le cas présent, le matériau est planté et cultivé dans le seul but de le retrancher d'un système axé sur le produit. Isoler ce grain de tout traitement ultérieur (production de produits alimentaires) devient analogue à empêcher la pigmentation brute de devenir un facteur illusionniste sur la toile. L'esthétique se trouve dans le matériau brut, avant son raffinement et, puisqu'une organisation s'impose par le raffinement, le destin des matériaux est lié à son origine.

Directed seeding (detail: aerial view) Finsterwolde, Holland 1969 154 x 267m.
Field is seeded in accordance with topographic configuration (reduced) from point of origin (Finsterwolde) to storage silo (Nieuwe Schans), zpproximately 10km.
This project poses an aesthetic interaction upon media during the early stages of processing. Planting and cultivating my own material is like mining ones own pigment (for paint).
I can direct the later stages of development at will. In this case the material is planted and cultivated for the sole purpose of withholding it from a product-oriented system. Isolating this grain from further processing (production of food stuffs) becomes like stopping raw pigment from becoming an illusionistic force on canvas. The aesthetic is in the raw material, prior to refinement, and since an organization is imposed through refinement, the materials destiny is bred with its origin.

Gallery Transplant 1969. Schéma de l'aire d'une galerie à l'Andrew Disckson White Museum of Art, Université Cornell, Ithaca (New York) "transplanté" à l'endroit d'une mare dans un refuge d'oiseaux. Surface: neige, glace.

Gallery Transplant (1969). floor plan of an Ithaca gallery of the Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, New York, "transplanted" to pond site in a bird sanctuary. Surface: snow, ice. Duration: 24 hours.

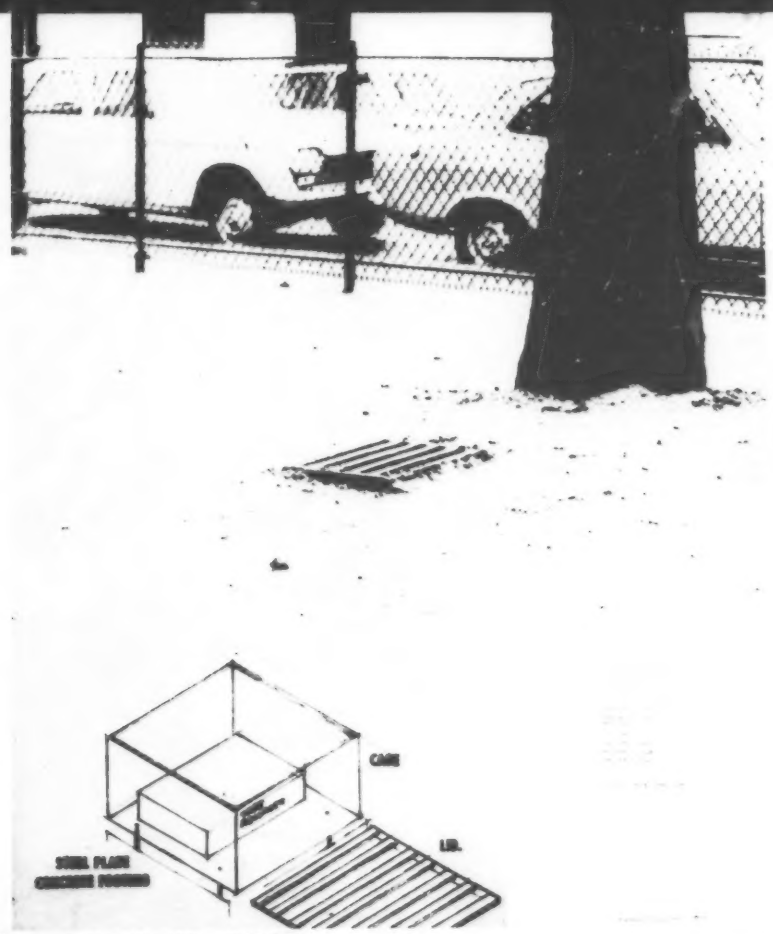


moissonné en forme d'X. Le grain fut isolé à l'état brut, on arrêta toute operation subsequente.

Canceled crop 1969; Finsterwolde, Holland.
In September the field was harvested in the form of an X. The grain was isolated in its raw state; further processing was withheld.

Branded mountain, 1969
Marque de fer à marquer, 35' de diamètre. Marquer la terre, puis son bétail, n'introduit aucune disctinction d'échelle. Les vaches paissent sur des abstractions de leur propre corps.

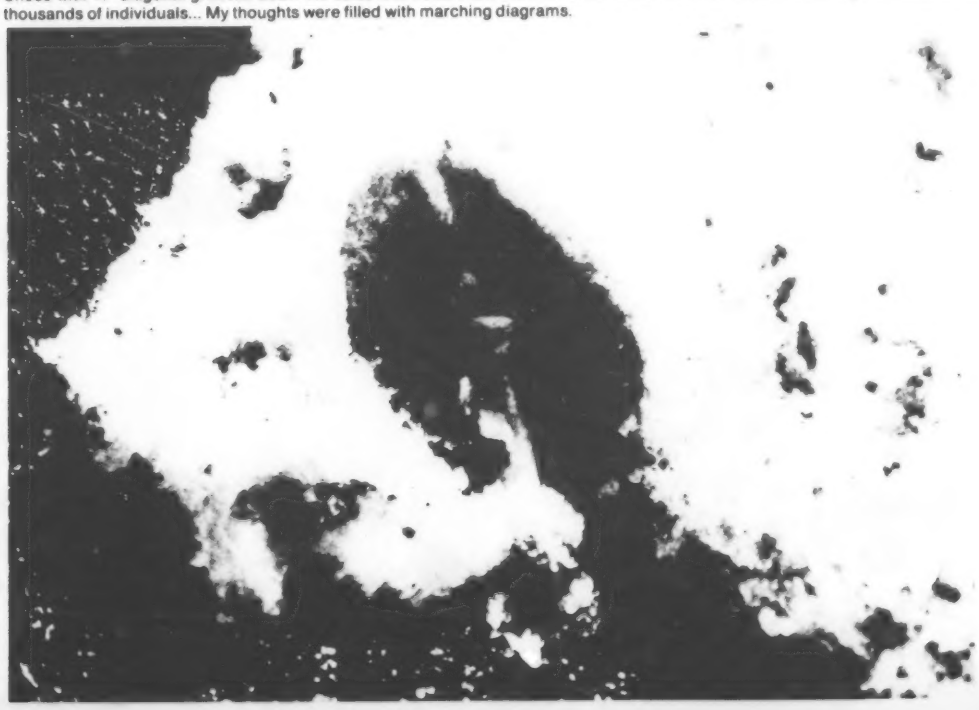
Branded mountain, 1969 Circle x brand 35' diameter.
Branding the land and then its cattle make no distinctions in scale. Cows graze on abstractions of their own bodies.



▲ **Sound-Enclosed Land Area** 1969, Paris.
Quatre magnétophones sont placés dans quatre cages souterraines à différents endroits de Paris, ces endroits correspondant aux quatre coins d'un rectangle de 800 m de longueur et de 500 m de largeur. Chaque bande magnétique émet une voix qui répète son point cardinal respectif: nord, sud, est ou ouest.

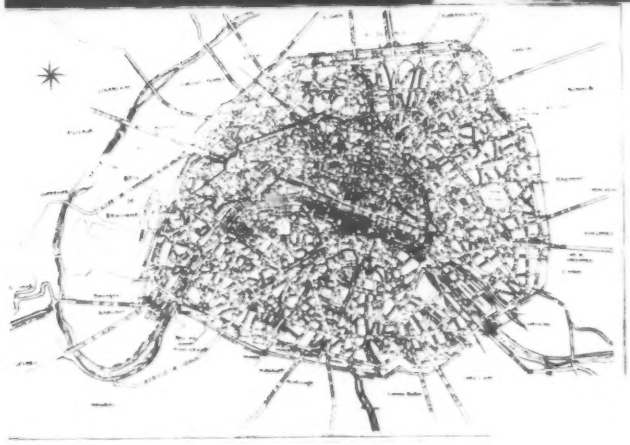
"Sound-Enclosed Land Area" (1969), Paris France.
Four tape recorders are placed in four subterranean cages at separate points in Paris, their points being the basis of the formation of a rectagle surrounding an area of 500 by 800 meters. Each tape loop projects a voice repeatedly reciting its respective cardinal point: North, South, East, or West.

▼ **Ground mutations** 1969 Kearny, New Jersey
Souliers avec rainures diagonales de ¼" sur les semelles et talons ont été portés pendant trois mois d'hiver. Je reliais les dessins laissés par des milliers de personnes... Mes pensées étaient pleines de diagrammes ambulants.
Ground mutations 1969.
Shoes with ¼" diagonal grooves down the soles and heels were worn for three winter months. I was connecting the patterns of thousands of individuals... My thoughts were filled with marching diagrams.



maisons triangulaire de Paris: zone A. Mort-aux-rats versée dans le caniveau entourant un autre pâté de maisons triangulaire de Paris: zone B. La photo représente le détail de la zone B.

Sterilized — "Infected Zone" (1969), Paris France.
Concrete bleach placed in curb and gutter surrounding one triangular Paris block: area A; Rat poison placed in curb and gutter surrounding another triangular Paris block: area B. Photo is detail of Area B.



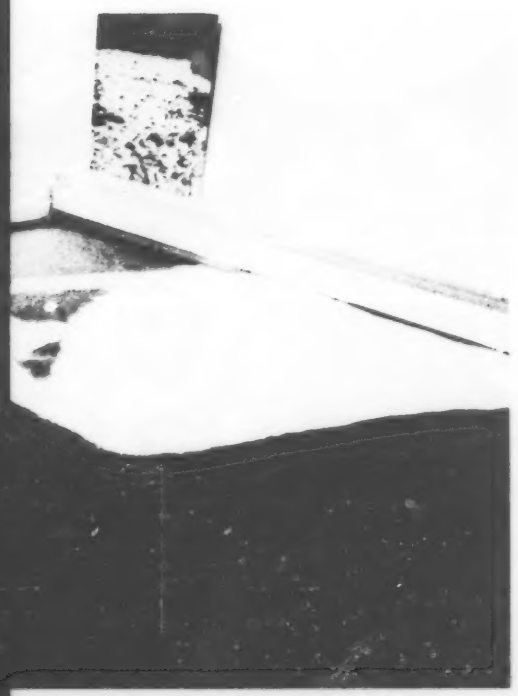
Sterilized surface-glass ►
Galerie Yvon Lambert, Paris 1969
Nettoyeur à vitres commercial
Étape n° 1: application du nettoyeur
Étape n° 2: enlèvement du nettoyeur
Étape n° 3: surface stérilisée
La pellicule résiduelle produisit une surface située à ¼ de pouce seulement de l'intérieur de la galerie.

Sterilized surface - glass
Galerie Yvon Lambert, Paris, 1969
Commercial glass cleaner
Stage #1 — application of cleaner.
Stage #2 — removal of cleaner
Stage #3 — sterilized surface
The residual film produced a surface only ¼" from the gallery interior.

Weight Displacement 1969. Installation de galerie chez Yvon Lambert, Paris.
à gauche: Impression d'un bloc de béton de 50 livres laissée sur 50 livres de plâtre;
à droite: 100 livres de plâtre éparpillé.

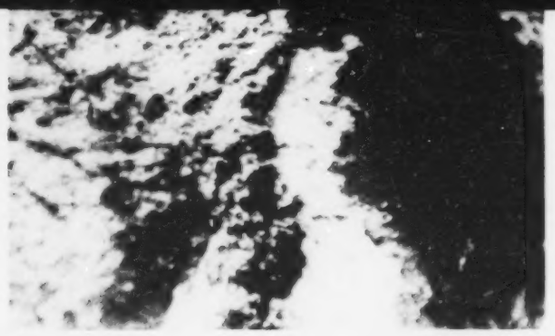
Weight Displacement (1969). Gallery Installation at Yvon Lambert, Paris. Left: Impression of a 50 pound concrete block placed on 50 pounds of plaster. Right: 100 pounds of dispersed plaster.

U.S.A., 3:15 p.m.; Canada, 4:15 p.m.



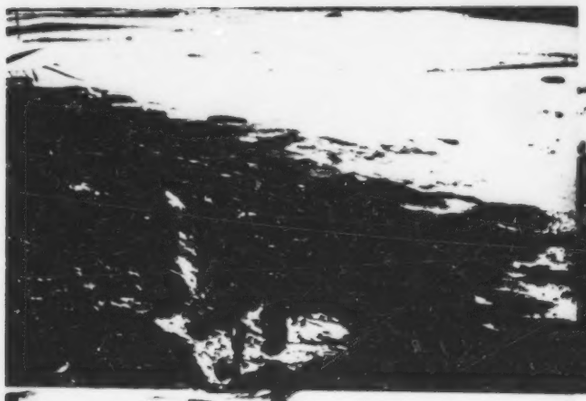
Reverse processing, 1969.
Produit fini (pigment à la poudre blanche) revenu à son origine (mine de calcium dans le Sud de la France) sous forme de flèche.
Avec la permission de la Galerie Yvon Lambert, Paris.

Reverse processing 1969. End product (white powdered pigment) returned to origin (calcium mine in Southern France) in the form of an arrow.
Courtesy: Galerie Yvon Lambert, Paris.



Lents flexion de mon poignet ... s'estompant progressivement sur la terre qui lui ressemble morphologiquement.

Wrist and land 16mm black and white film. Dennis Oppenheim — Bob Fiore. September 1969. Jones Beach, Long Island, New York.
12 minutes. Slow flexing of my wrist ... constant fading onto land bearing a morphological resemblance to my wrist.



220 Yard dash, 1969. Exécuté à la Edmonton Art Gallery. Moulage de plâtre d'empreintes de chaussures d'un sprint de 220 verges, entassés à l'intérieur des murs du musée.

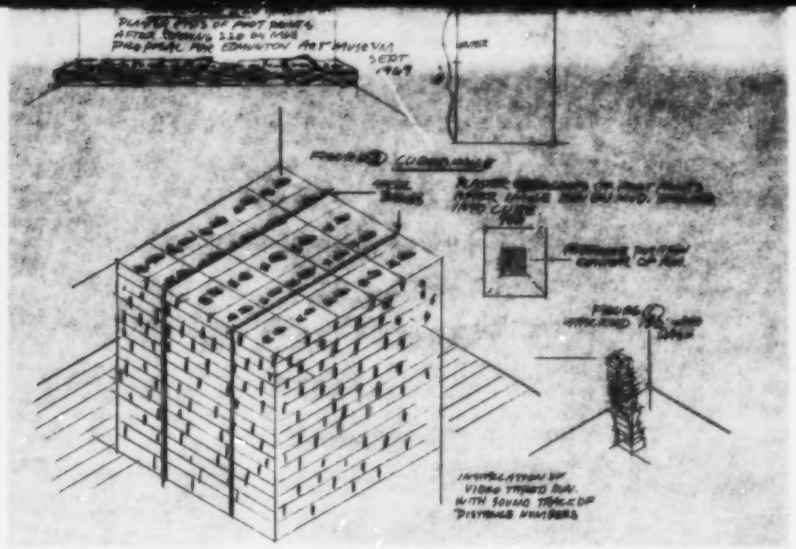
220 Yard dash, 1969. Executed at the Edmonton Art Gallery. Place and process exhibition. Shoe prints from 220 yard dash cast in plaster, stacked between museum walls.

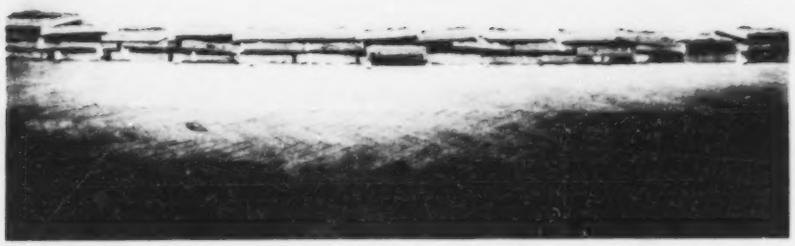
Block for future energy, 1969. schéma (blocs de sel et de ciment, mort-aux-rats et antidote

Block for future energy, 1969. diagram.

Land incision 1969 — information d'un film 16mm; schémas pour incisions, incisions dans la côte du littoral du New Jersey aux plages polluées.
La tentative de rapprochement du terrain avec la peau fut le départ de mon intérêt présent en microbiologie.

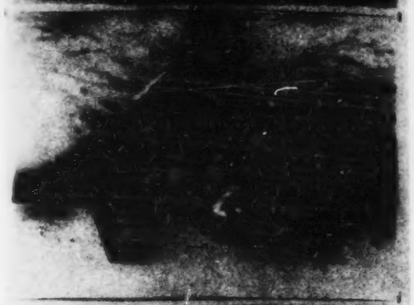
Land incision 1969 — background information for a 16mm film; polluted shoreline, Kearny, New Jersey.
An attempt to correlate land strata with skin tissue gave impetus to my present interest in microbiology.





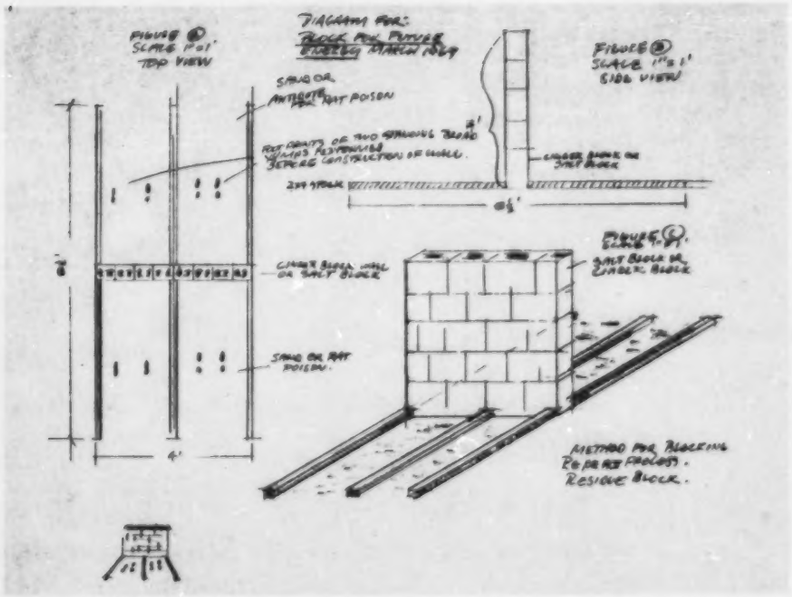
1969. 16 mm, 6 min.
ici, le bras reçoit les impressions de sa propre énergie. La distinction entre matériau et outil s'évanouit à mesure que les résultats d'un geste retournent à sa source.

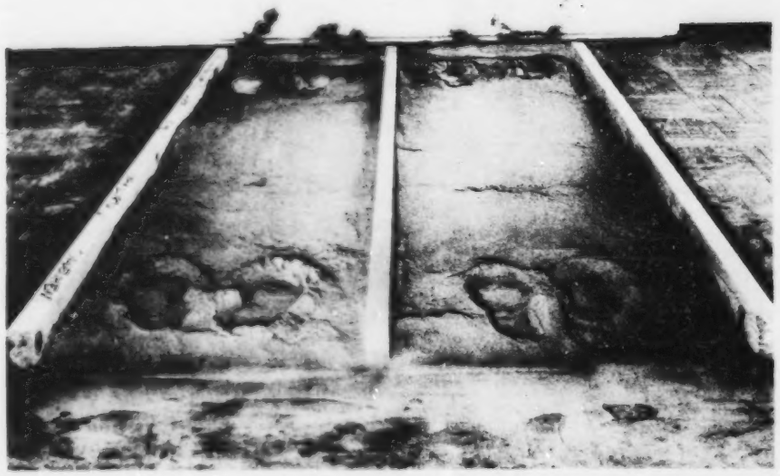
Stills from **Arm and Wire** (film 6 min., 16mm) 1969. Oppenheim/Fiore
Here the arm is receiving impressions of its own energy. Material vs. tool loses distinction as the results of an action are fed back to the source.

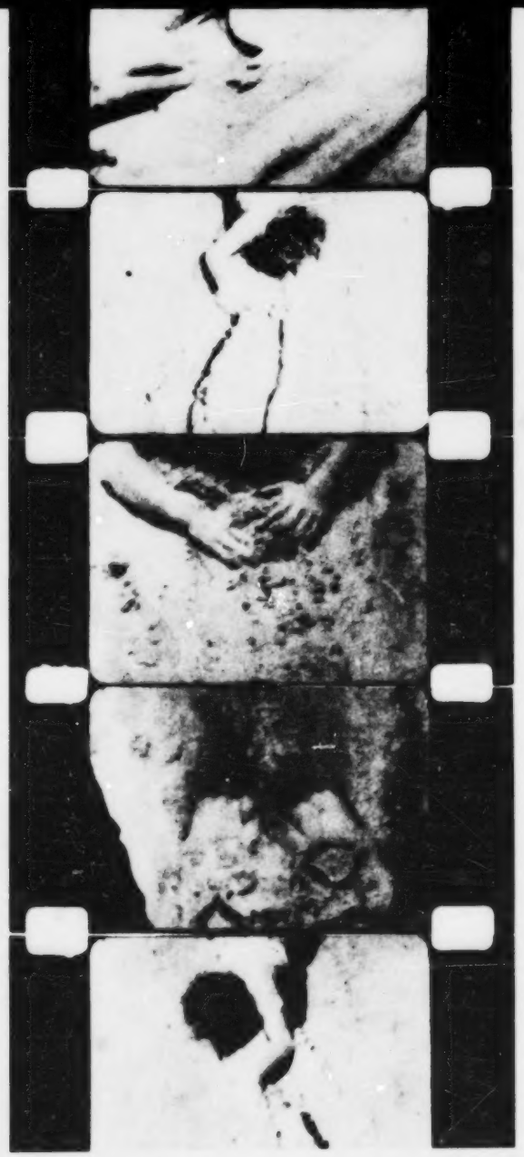


Two Jumps for Dead Dog Creek
mars 1970 (vue de l'installation)
Il est ici question d'un certain endroit en Idaho, qui découle de la série Wound. Après plusieurs sauts d'essai sur un terrain normal, je fis une série de sauts sans élan par-dessus le ruisseau Dead Dog. La largeur du ruisseau devint un but spécifique sur lequel j'axai une activité corporelle. Grâce à ce conditionnement, je réussis deux sauts. L'on peut alors spéculer sur le lien existant dans la répartition d'une énergie spécifique dictée par la forme d'un terrain. Pendant une fraction de seconde, ma tolérance physique se fondit avec l'endroit extérieur. Je sautai deux fois et réussis deux fois. Dans un certain sens, cet endroit était dorénavant incarné. Je retournai alors à New York et y répétai les sauts pour une exposition.

Two jumps for Dead Dog Creek (installation view) March 1970
That's about a particular place in Idaho, it grew out of the wound-series.
After several trial jumps on regular terrain, I made a series of standing broad jumps across Dead Dog Creek. The width of the creek became a specific goal to which I geared a bodily activity. The conditioning resulted in two succesful jumps. You can then speculate upon the tie-in between a specific energy distribution dictated by a land form. For a split second, my physical tolerance was fused with an exterior location. I did the jump twice and succeeded both times. In a sense, that place was now embodied. I then returned to New York and repeated the jumps for a show. ▼







Back-Track. Dennis Oppenheim/Anita Thatcher. Photographies tirées de "Back-Track" 1969, 6 mn, 16 mm avec bande sonore "J'avais ici pour but de fondre l'étendue de terrain parcourue et l'action en train de se produire. Le corps était devenu outil. Ses manoeuvres, sa masse et ses gestes étaient enregistrés — sur du sable fin. Je tentais d'être aussi près possible du matériau qui me soutenait afin d'agir par rétroaction et directement sur l'écosystème au lieu de l'activer par procuration — pour devenir l'unique stimulus fonctionnant à un niveau physique primitif."

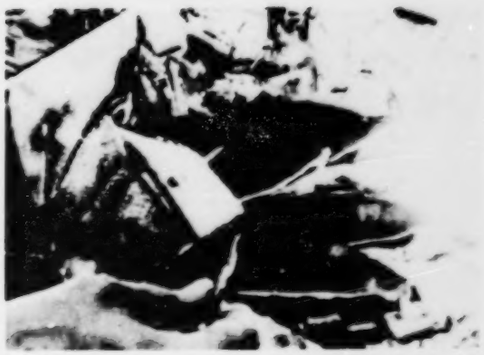
Back track (film stills) 1969. 8 minute 16mm sound.
I had always concieved of this piece in terms of filmic documentation. The project acted as a release: it had been years since I had consciously focused on a physical activity. My aim was to fuse the spanning of land with the act of making. The body had turned tool. Its maneuvers, weight and gestures recorded on beach sand. I was trying to get as close as possible to the material supporting.

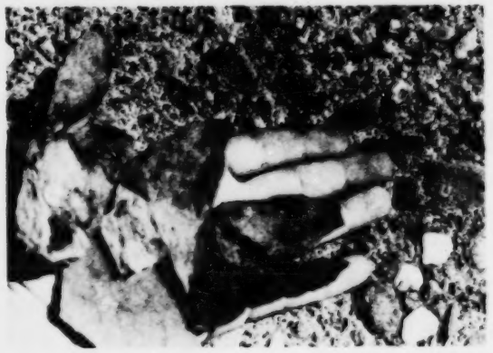
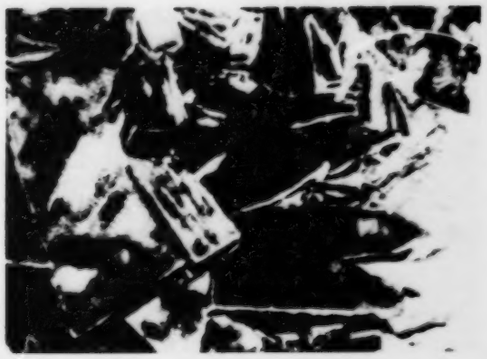
Preliminary test for 65' vertical penetration Whitewater, Wisc. 1970
J'ai subi certaines épreuves afin de conditionner mon corps pour une épreuve en particulier, celle de traverser verticalement l'air et l'eau depuis un sommet de 65' en Idaho. Lorsqu'on utilise son corps de cette façon, le meilleur travail est en proportion directe de ce que l'on peut faire de mieux.

Preliminary test for 65' vertical penetration Whitewater, Wisc. 1970.
Tests were performed to condition my body for a specific test, that of passing vertically through air and water from a 65' peak in Idaho. When using your body in this way, your best work is in direct proportion to the best you can do.

Pressure Piece. Film en couleurs de 16 mm, 3 mn (1970).

Pressure piece 1970 — 16mm film. 3 minutes. Color.



Glassed hand, 1970. super 8. couleur.

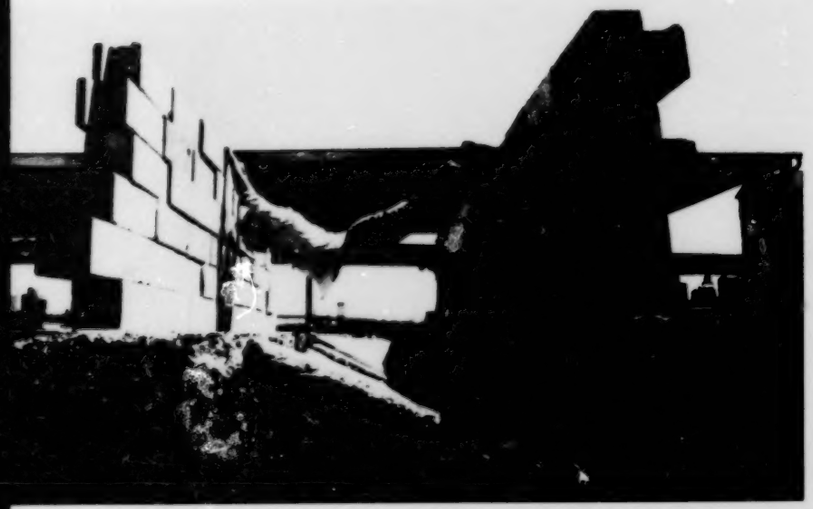
Glassed hand (stills from super 8 film).
From Aspen projects 1970.

Leafed Hand. Film en couleurs de 16 mm, 6 mn 1970 Aspen.

Leafed hand — 1970. 16mm film. 6 minutes. color.
From Aspen projects.

Rocked Hand Film en couleurs super 8. 4mn., juillet 1970. Aspen (Colorado). Une main recouvre lentement l'autre de pierres, en la surchargeant. Le corps se divise en deux à mesure que la main gauche rend la droite invisible, la faisant ainsi se confondre avec son environnement.

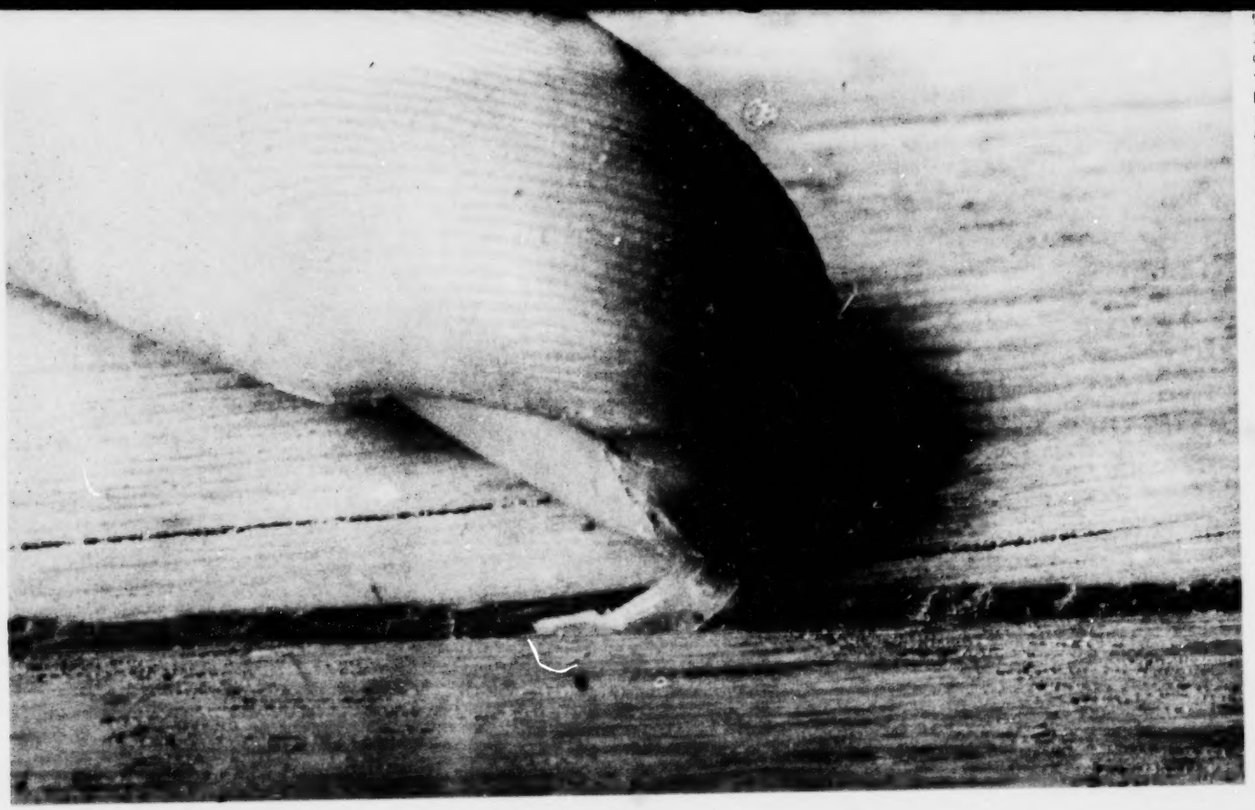
Rocked hand (stills from super 8 film) From: Aspen projects 1970. One hand slowly covers the other with rocks weighing it down. The body splits in two, as the right hand renders the left invisible — blending it into the surroundings.



◄ **Parallel stress, 1970;** Action de dix minutes ayant lieu sur une jetée de béton entre les ponts de Brooklyn et de Manhattan. Le corps a été photographié au point de courbe le plus accentué.

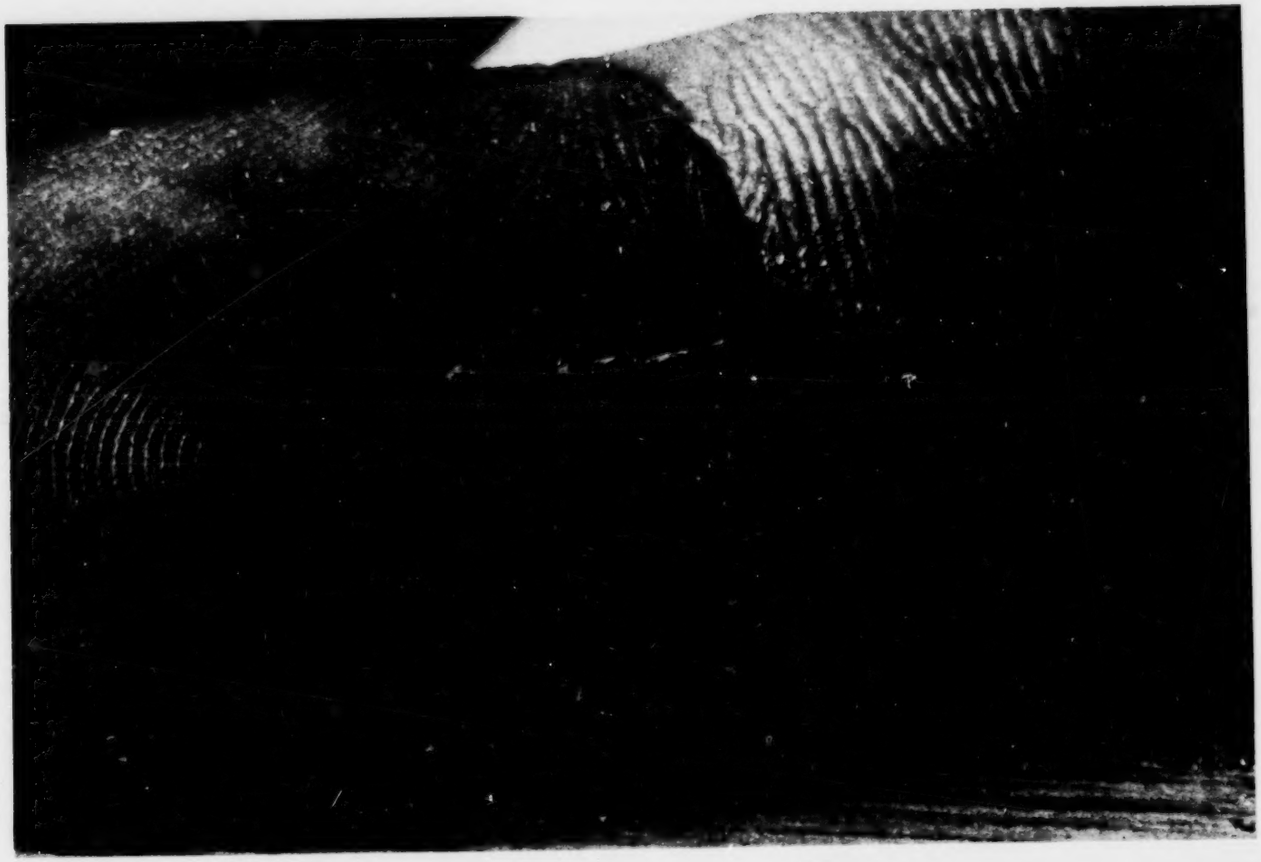
Position reprise dans une cavité du sol, dépotoir abandonné, Long Island, N.Y.

Parallel stress 1970.
A) position resumed in ground cavity, abandoned sump, Long Island, N.Y.
B) a 10 minute performance piece on collapsed concrete pier between Brooklyn and Manhattan Bridges. The photo was taken of the body at the point of extreme stress.



les d'un parquet de galerie
2e étape: Eclat d'une latte de parquet de galerie, introduit sous la peau.
"En vue d'une exposition à Toronto, à l'été 1970, on installa sous un stéréoscope un morceau de mon ongle enfoncé entre les lattes d'un parquet de galerie. Puisque notre corps génère constamment de la matière, des surfaces en construction, des traits changeants, le travail concernant l'ongle permettait de se brancher sur ce cycle créateur. Tout d'abord j'arrivai par mon intuition au sens des proportions, le fait que cette minuscule partie de moi-même constituerait un objet d'exposition. L'ongle vu dans le stéréoscope parut intensément structural, protubérance brutale surgissant d'une mer de bois laqué."

Material interchange Toronto, Canada May 1970
Stage nr. 1 Fingernail lodged in between gallery floor boards.
Stage nr. 2 Splinter from gallery floor boards lodged under skin.
For a show in Toronto, the summer of 1970, installed a detached nail between the gallery floorboards and viewed under a stereo microscope. Since our bodies are constantly generating material, building surfaces, changing physiognomy, the fingernail project was a method of tapping into this productive cycle. My 1st approach to this was intuitive and dealt with a sense of scale — the fact that this minute part of me would constitute an exhibition. Looking at the nail through the stereo microscope made it appear intensely structural, a brutal protuberance, emanating from a sea of lacquered flooring.



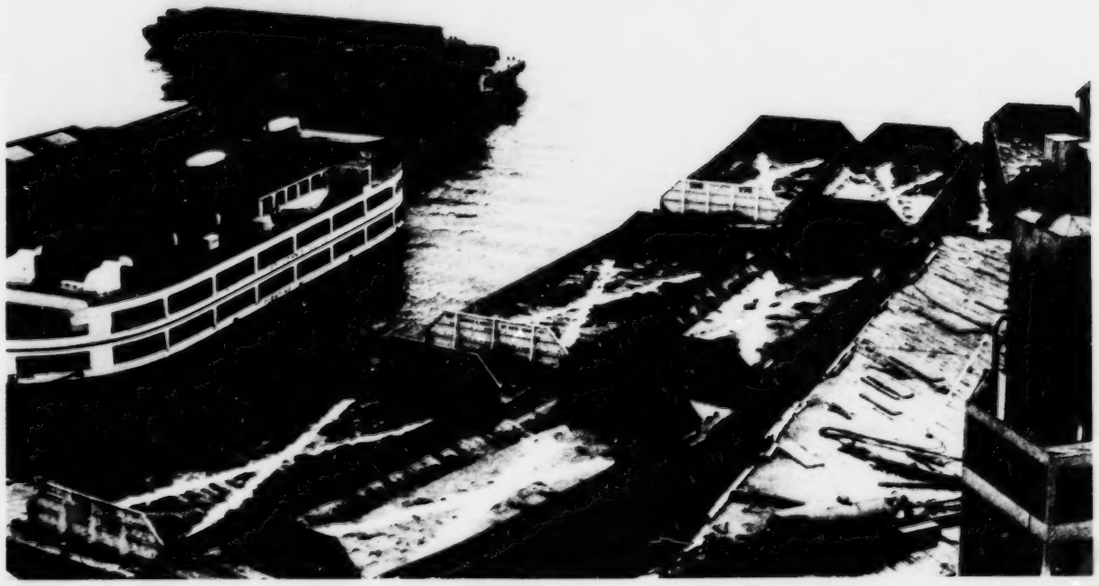
Reading Position
for second Degree Burn
Stage I & II, Septembre 1970.

Peau, livre, énergie solaire, temps de pose: 5 heures. "Ce travail incorpore une inversion ou un renversement de dépense d'énergie. Mon corps fut placé dans la position du receveur... plan exposé, surface captive. Cette oeuvre a pour origine la notion de changement de couleurs. Les peintres suscitent toujours artificiellement l'activité de la couleur. Je me laissai peindre — ma peau devint pigment. Je pus régler son intensité en fixant le temps de pose. Non seulement ma peau changeait de teinte, mais ce changement était enregistré à un niveau sensoriel également: *je pouvais sentir le fait de devenir rouge*. J'étais tatoué par le soleil. Il n'y a qu'à s'allonger et quelque chose vous prend en charge. C'est comme si l'on se branchait sur le système solaire."

Reading position for second degree burn (stage I & II) 1970, Skin, book, solar energy; exposure time: 5 hours. This piece incorporates an inversion or reversal of energy expenditure. The body was placed in the position of recipient... an exposed plane, a captive surface. The piece has its roots in a notion of color change. Painters have always artificially instigated color activity. I allowed myself to be painted — my skin became pigment. I could regulate its intensity through control of the exposure time. Not only would my skin tones change, but its change registered on a sensory level as well — I could feel the act of becoming red. I was tattooed by the sun. You simply lie down and something takes you over. It's like plugging into the solar system.

Le diagramme de labyrinthe de rats de laboratoire est tracé sur un champ non ensemencé. De la nourriture (du maïs) est déposée en bordure. Le bétail se rue dans le labyrinthe pour localiser ces dépôts de nourriture.

Maze (detail) Whitewater, Wisc. 1970
Hay, straw, corn and cattle, 500' x 1000'. Configuration of laboratory rat maze is plotted on an unseeded field with bales of hay. Food deposits (corn) are placed along the edge. Cattle are stampeded through maze to locate these food deposits.

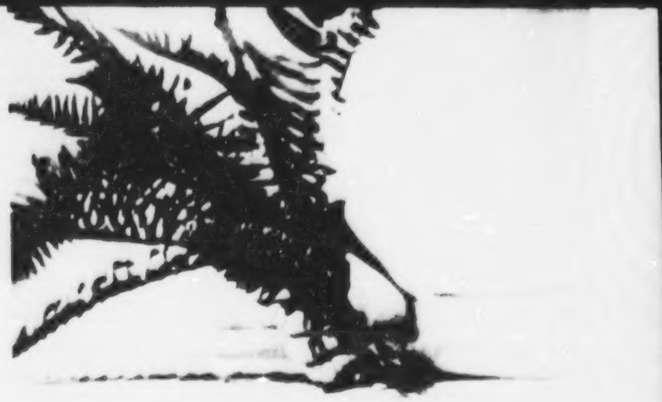


Reverse processing, 1970, East River, N.Y.
End product (refined ciment) returned to location of preliminary processing (ciment plant) in the form of six Xs.

Reverse Processing 1970, East River (New York)
Produit fini (ciment raffiné) retourné à l'emplacement du traitement préliminaire (usine de ciment) sous forme de six X.

entrent par pression dans la cage thoracique, tournant ainsi vers l'intérieur la formation habituelle des tissus. L'estomac devient une surface exploratoire permettant de libérer des sensations sur le processus de la formation de l'être. Je spirale dans un univers clos, n'ayant de contacts qu'avec moi-même.

Stills from Stomach X-Ray (July 1970). 30 minutes, 8mm. film. Aspen, Colorado. Hands press into the rib cage, as the traditional method of forming material is turned inward. The stomach becomes an exploratory surface, given to releasing sensations of what it "feels like to be formed." I spiral within a closed system, making contact only with myself.

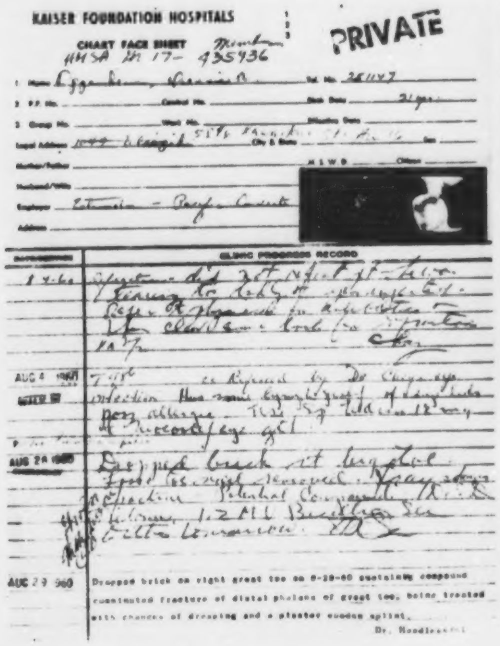


▲**Compression — Ferns** Film en couleurs de 16mm. Aspen 1970.

Compression — Ferns — 16mm film. color. 1970. From Aspen piece.

◄ **Hair Piece** 1970. Bande vidéo d'une demi-heure, réalisée à Toronto. L'écran vidéo est utilisé comme miroir.

Hair piece — half hour videotape 1970
Concept 70, Nightingale Galleries, Toronto. The video screen is used as a mirror.



KAISER FOUNDATION HOSPITALS

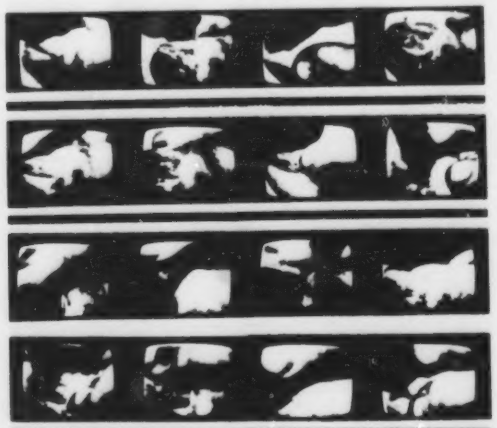
CHART FACE SHEET

PRIVATE

CLINIC PROGRESS RECORD

AUG 29 1960 Dropped brick on right great toe on 8-29-60 sustaining compound comminuted fracture of distal phalanx of great toe, being treated with changes of dressing and a plaster wooden splint.

Dr. Hoodlesohn



NAIL SHARPENING 1970. 6 minute 8MM film (color) Aspen, Colorado 30 minute video tape. Toronto.
Transformation occurs within the same system that initiates it. the traditional act of depleting a surface(sanding) [redacted] engages one xxxxxx in a ritual of self reduction. As I pass sensations fx from one part of the body to another, I oscillate from the position of instigator to victim.

Nail sharpening, film en couleurs, 8 mm, de 6 mn, Aspen (Colorado) (1970). Bande magnétoscopique de 30 mn. Toronto. Il se produit une transformation au sein même de l'organisme qui l'amorce. L'action courante d'amenuiser une surface (sablage) fait que l'on s'engage dans un rituel d'autoréduction. À mesure que je fais passer des sensations d'une partie de mon corps à une autre, j'oscille entre la position d'instigateur et celle de victime.

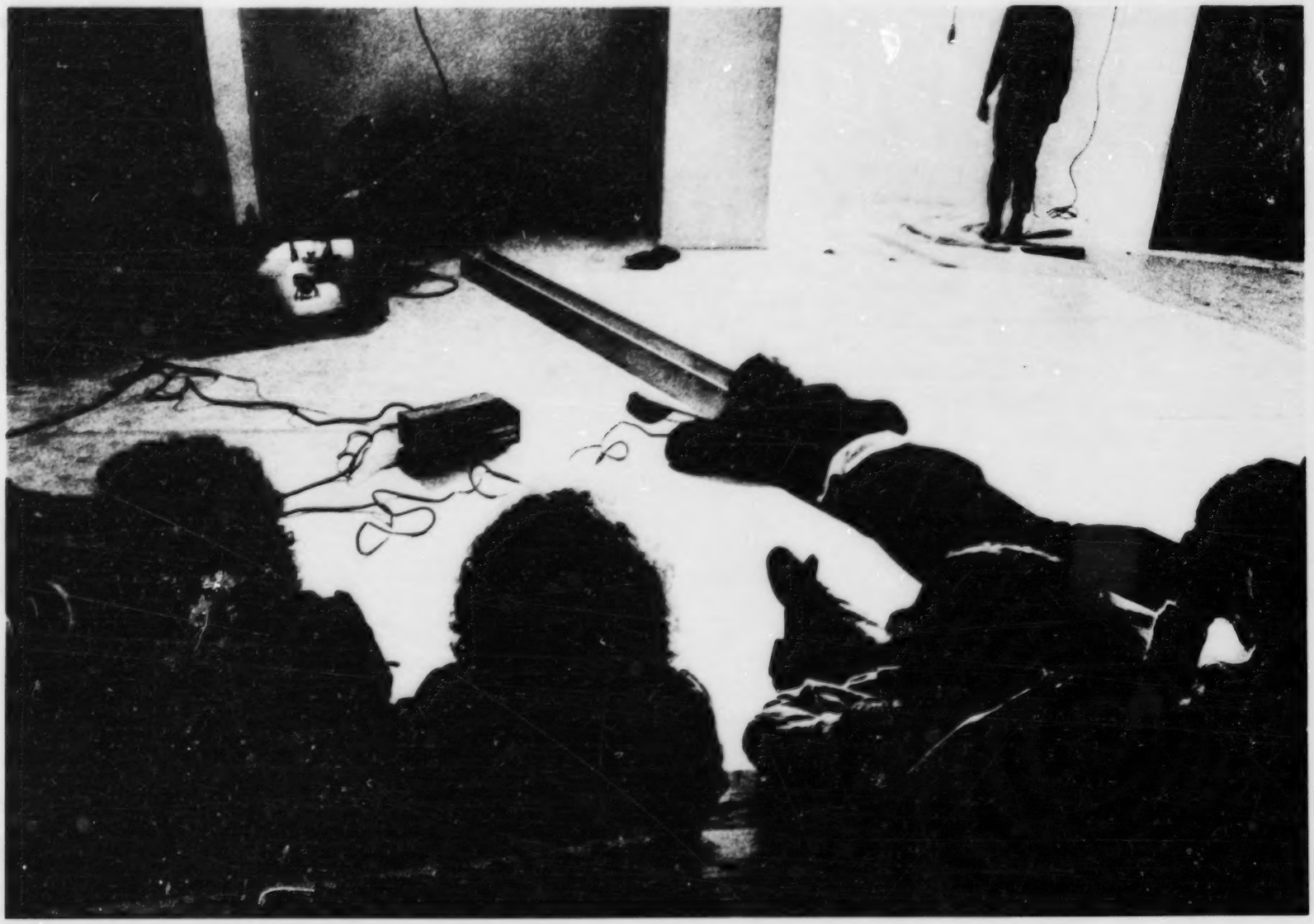
Nail sharpening, 1970, 6 minutes.
8mm film (color) Aspen, Colorado; 30 minute videotape. Toronto.
Transformation occurs within the same system that initiates it. The traditional act of depleting a surface (sanding) engages one in a ritual of self reduction. As I pass sensations from one part of the body to another, I oscillate from the position of instigator to victim.

sonore de 30 mn (1970).
On manœuvre les cheveux de façon à les éloigner de plus en plus du corps qui les ont fabriqués. Le mécanisme qui les dirige (souffles générés par la respiration) est originaire du même système qui les contenait auparavant. On exige davantage du cheveu lorsqu'il sert à IMMOBILISER, à repousser une force qui approche (une araignée).

with sound.
A material is manipulated at greater and greater distances from the body that produced it. The mechanism that governs its direction (air currents through breathing) comes from the same system that once contained it. Greater demands are made upon the hair when it is used to block-(repel)-an-oncoming force (spider).

Extended Armor. Exécuté à la Galerie Reese, Palley, New York, décembre 1970, 55 mn. Équipement: panneaux, caméra vidéo, amplificateur, araignée, cheveux.

Extended armor (Performed at Gallery Reese Palley — N.Y. Dec. 1970, 55 minutes. Material: Boards, video camera, amplifier, spider, hair.



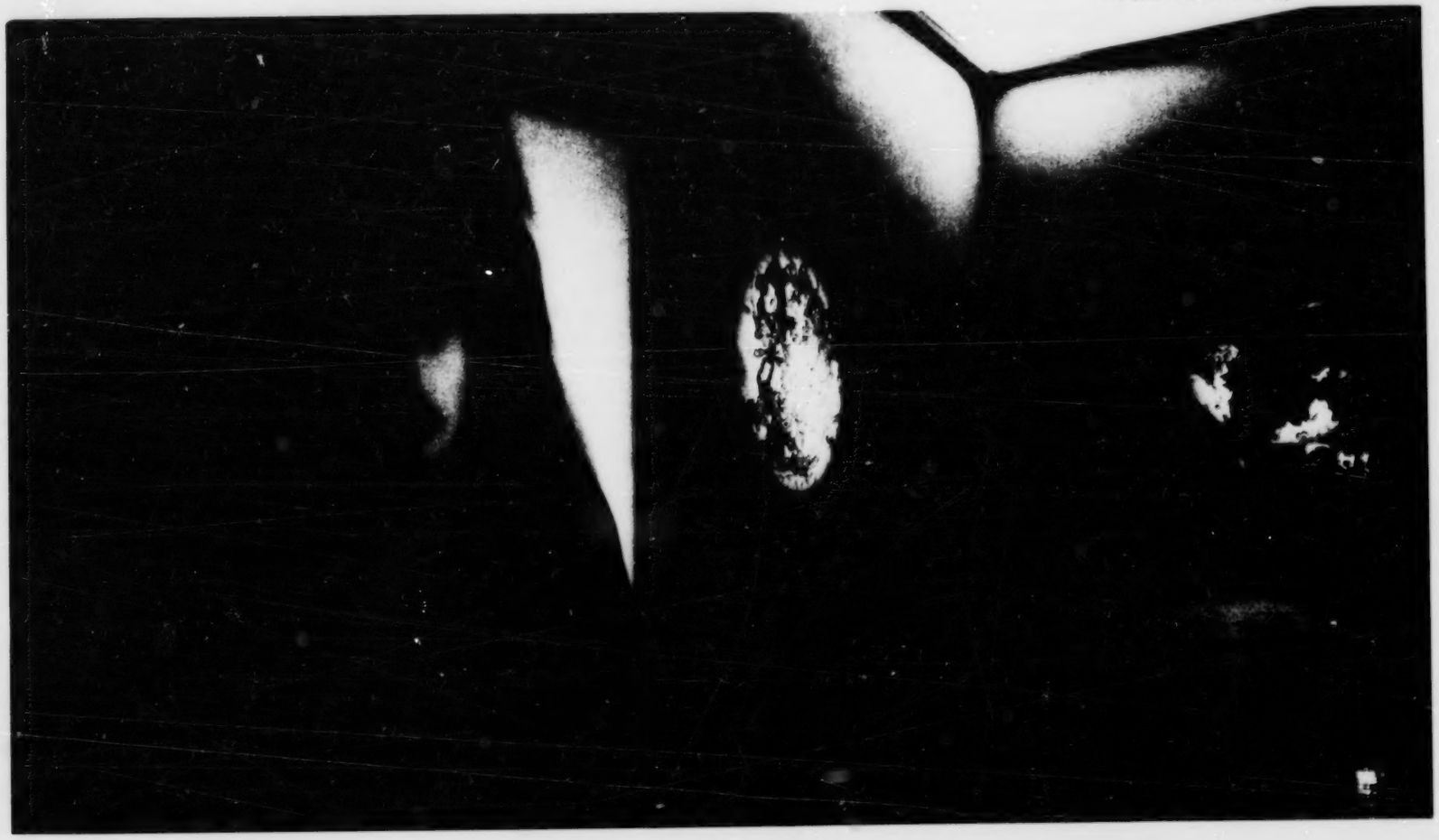
..TILE FROM GINGERBREAD MAN 8MMfilm. 20 minutes. 1970-71. 20 minute video tape. Aspen,Colorado.
A project dealing with activation of digestive processes. xx Situation created in which ixt 1st..as symbolically human form is slowly broken down and subjected to the linearity of the intxxx intestinal tract..it is used to fill an internal space..and by emptying the stomach beforehand this material is allowed full occupancy..It takes over the sauce, forcing itself into a kxxxx linear housing... where it is held captive to gastric processes, additional breakdown and depletion. Here, the xxxxxxxprocess of making (changes) is linked with that of a life sustaining interaction. The residue(waste products) becomes the finished work.
MICRO-PROJECTION -FECES 6' diameter. x3000 enlargement
Gingerbread material consisting of: enriched flour, sugar, dried molasses, shortening with freshness preserver, leavening, salt, vegetable gum, spices caramel color, was rolled into dough and shaped to resemble a human form. These fixx figures were slowly eaten and digested. Later my intestinal tract was emptied. Ten samples of feces xx were placed on glass slides. These samples were viewed under a microscope at magnifications of x 280 to x3000.

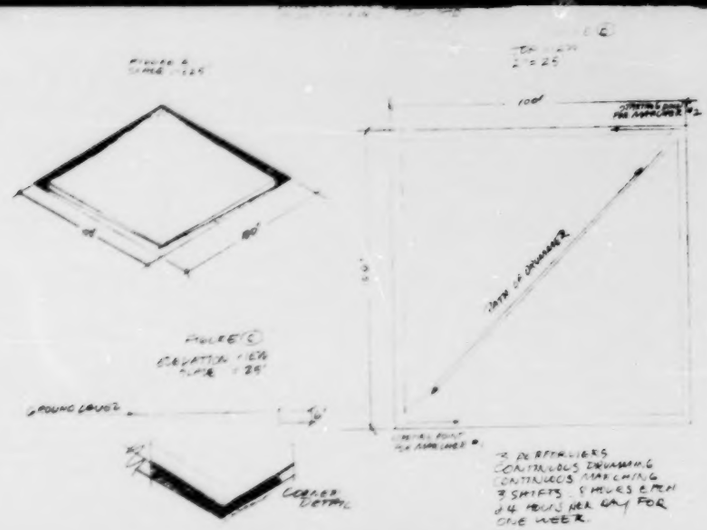
processus de la digestion. On crée une situation qui permet tout d'abord de décomposer graduellement une figure symboliquement humaine pour lui donner la forme linéaire de l'appareil intestinal... on l'utilise pour remplir un espace intérieur... l'estomac préalablement vidé, cette matière peut en prendre l'entière possession. Elle s'installe dans cet espace, s'introduisant dans un logement linéaire... où elle demeure à la merci du processus gastrique, d'une décomposition supplémentaire et d'une évacuation. Ici, le processus de la fabrication (transformations) est lié à celui d'une vie qui subit l'interaction. Le résidu (les déchets) devient le produit fini.

Micro-Projections — Feces. 6 pieds de diamètre. Agrandi 3000 fois.
On confectionna une pâte à pain d'épice composée de farine enrichie, sucre, mélasse en poudre, matière grasse avec agent de conservation, levain, sel, gomme végétale, épices, colorant caramel, et on lui donna une forme quasi humaine. Je mangeai lentement ces figures puis les digérai. Plus tard, mon appareil intestinal se vida. Finalement, on plaça dix échantillons de fèces sur des lamelles de verre d'un microscope à grossissement de 280 à 3000 fois.

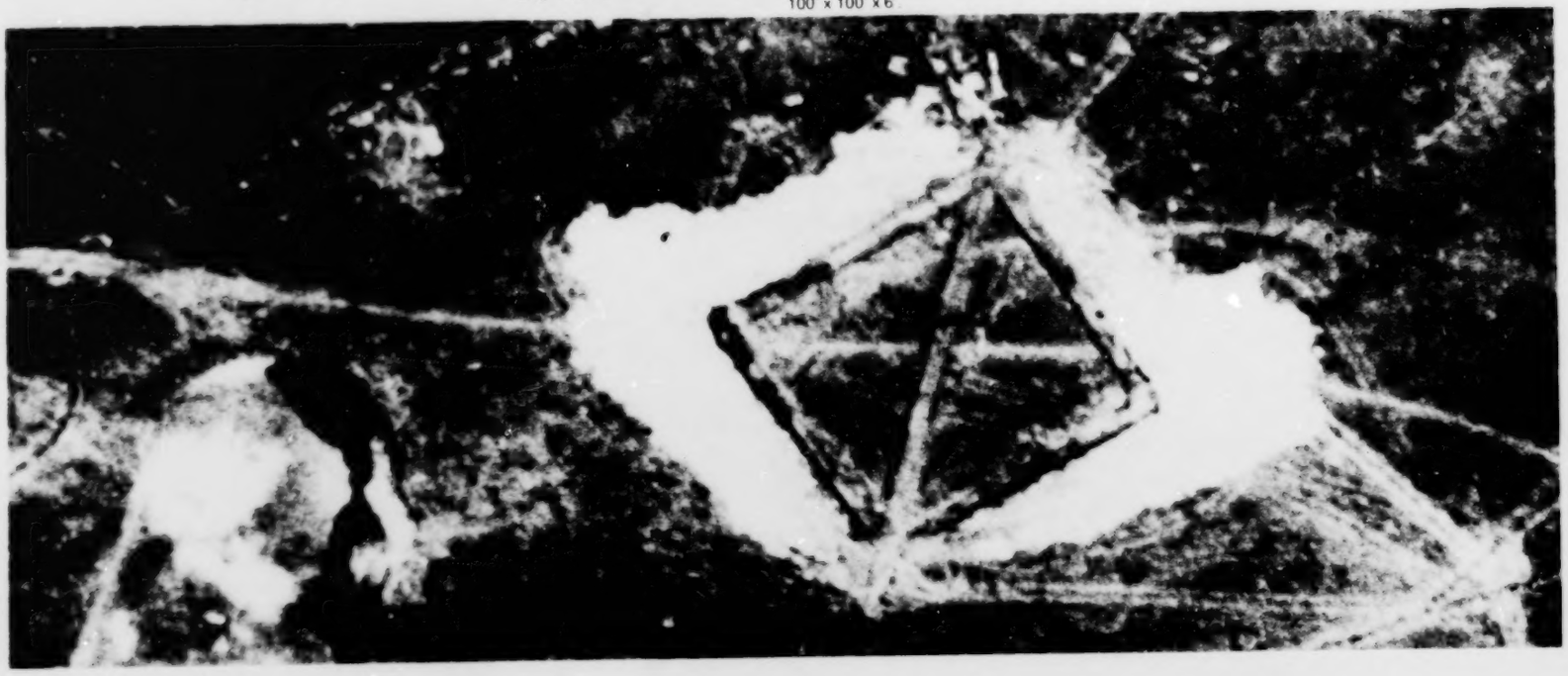
Stills from: **Gingerbread man** Aspen, Col. 1970-71, 8mm film, 20 minutes; 20 minute video tape.
Micro-projection-feces 6' diameter x 3000 enlargement

Gingerbread man, 1971, installation galerie Françoise Lambert.
Gingerbread man, 1971, installation view, Françoise Lambert Gallery.





Ground mutations, 1970. Aspen, Colorado. 100' x 100' x 6'.
3 exécutants, roulement de tambour continu, marche continue. 3 équipes — 8 heures chacune. 24 heures par jour pendant une semaine.
Ground mutations, 1970. Aspen, Colorado. 100' x 100' x 6'.



Color application for Chandra 1971 (janvier). Boston, Mass. Bande magnétique, projection de diapositives avec gels de couleur, amplificateur, micros, bande magnétique sur boucle, perroquet à tête jaune.
J'appris à ma fille de deux ans et demi sept couleurs de base en l'exposant répétitivement à une projection de lumière et à ma voix. En trois heures elle fut capable d'associer le mot à la couleur, acquérant ainsi cette donnée.
Des boucles magnétiques individuelles de la voix de Chandra répétant les noms des couleurs furent diffusées 24 heures par jour à un perroquet installé dans une autre pièce.
Ici, la couleur n'est pas appliquée directement sur une surface, mais transmise directement à la mémoire d'un enfant.
Cette information apprise est alors transférée (abstraite de sa source) et utilisée pour structurer les réactions vocales d'un oiseau. Elle devient une méthode pour moi, de placer ma voix.

Color application for Chandra Boston, Mass. January 1971. Tape, slide system with colored gels, amp, speakers, tape loop, yellow headed parrot.
My 2½ year old daughter was taught 7 basic colors by repeated exposure to projected light and my voice. In three hours she was able to associate the color symbol with the word symbol. Therefore acquiring this data.
Individual tape loops of Chandra's voice repeating the color names were played 24 hours a day to a parrot located in a separate room. The parrot eventually learned to mimic the color names.
Here, color is not applied directly to a surface, but transmitted directly onto the memory track of a child. This learned information is then transferred (abstracted from its source) and used to structure the vocal responses of a bird. It becomes a method for me to throw my voice.

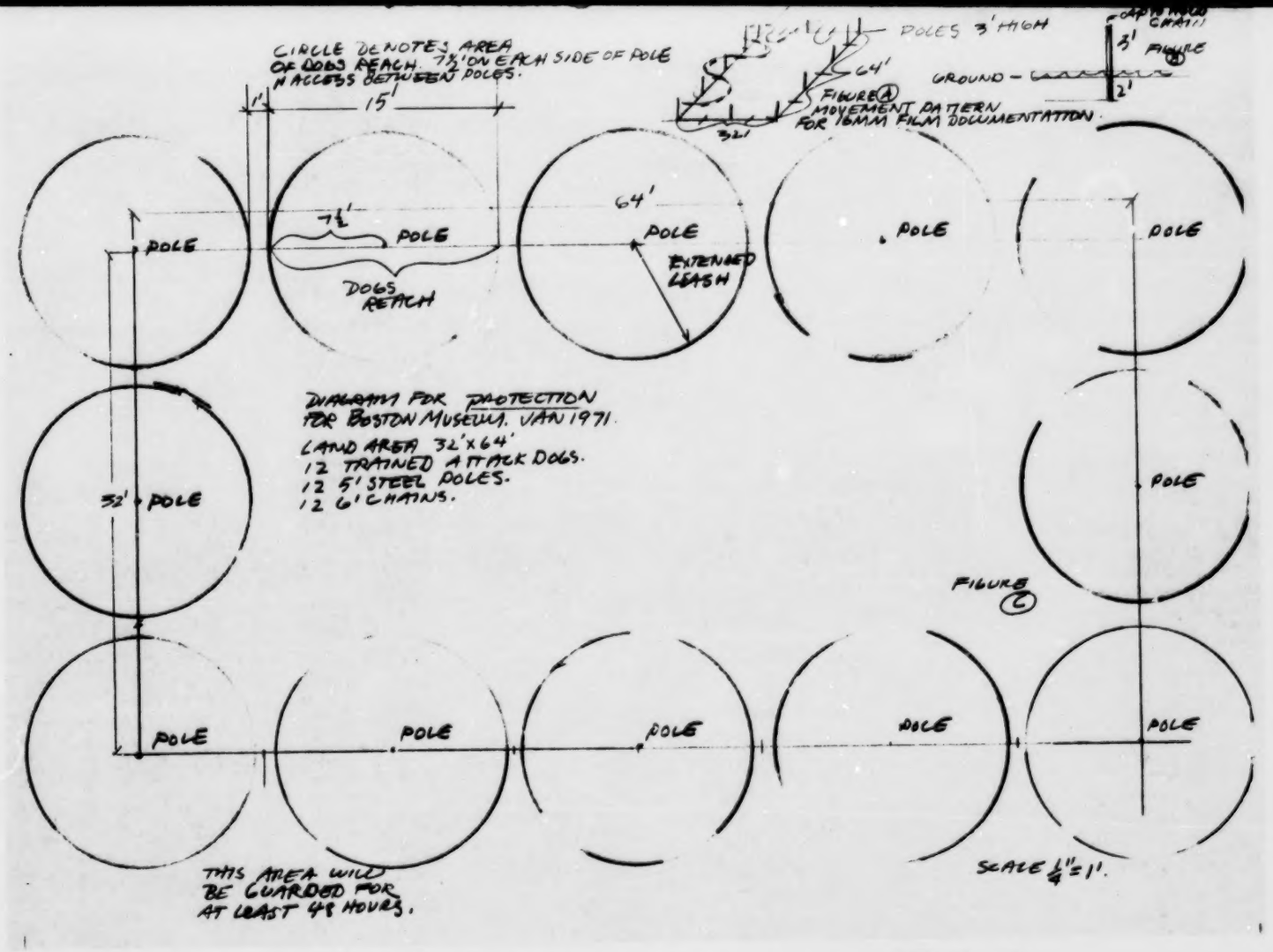


Schéma de **Protection** destiné au Boston Museum (janvier 1971).

Shemata for **Protection** for Boston Museum (January 1971).

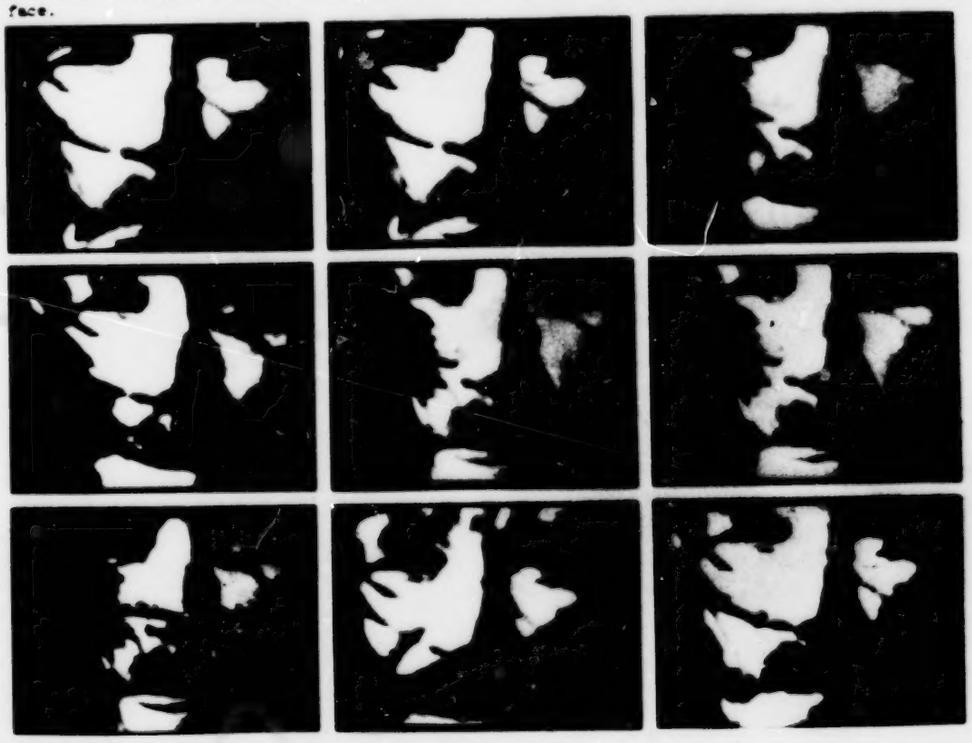
Protection 1971.
32 x 64 pieds. 12 bergers allemands dressés.
Le terrain est divisé non par démarcation mais par focalisation. Ici l'énergie sous forme de concentration injecte à cette masse de terre des vestiges de préciosité... d'inaccessibilité de musée.

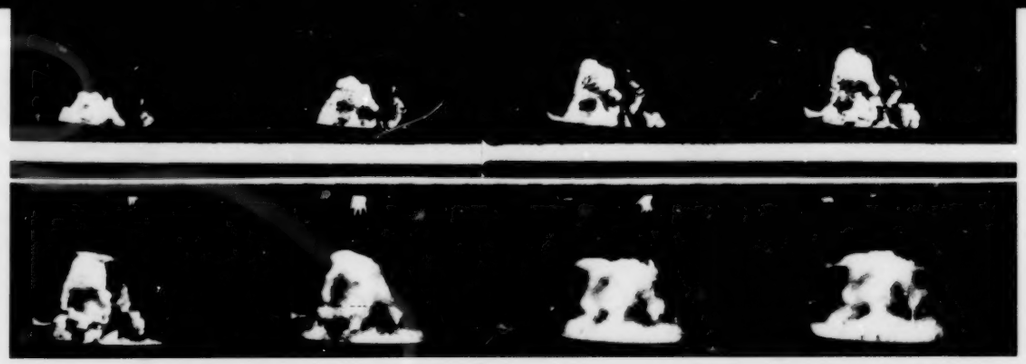
Protection (1971), 32' x 64', 12 trained German Shepherds
"Land is separated not by demarcation but by focus. Here, energy in the form of concentration injects this landmass with vestiges of museum preciosity... inaccessibility."

avec boucle super 8.
On a imaginé une situation qui a permis d'enregistrer un stimulus extérieur par l'intermédiaire direct de l'expression du visage. J'étais debout dans un cercle de cinq pieds de diamètre et l'on me lançait des pierres. Le cercle était la ligne de démarcation du tir. La caméra video était focalisée sur mon visage. Ce visage était prisonnier, son expression découlant directement de l'appréhension du danger. Le stimulus n'est pas ici détourné de sa source. La peur est l'émotion qui provoqua un ensemble final d'expressions sur mon visage.

Rocked circle — fear, 1971. One half hour video tape with Super 8 film loop.

ROCKED CIRCLE - FEAR. 1971. One half hour video tape / with Super 8 film loop.
A situation was created which allowed registration of an exterior stimulus directly through facial expression. As I stood in a 5' diameter circle, rocks were thrown at me. The circle demarcated the line of fire. A video camera was focused on my face. The face was captive, its expression a direct result of the apprehension of hazard. Here, stimulus is not abstracted from its source. Fear is the emotion which produced a final series of expressions on the face.





Vibration #1 Photographies d'une bande vidéo sonore de 15mn réalisée lors d'une séance à A-Space, Toronto, Canada, Mai 1971.
Du Carbonate de calcium, élément essentiel de notre organisme (le squelette) est manipulé indirectement sur une plaque de masonite grâce à des vibrations provoquées par la stimulation manuelle de cette plaque.

Vibration #1 performed at A-Space, Toronto, Canada May 1971
Calcium carbonate, masonite; 15 minute video tape with sound.
A material ingredient of our bodies (skeletal frame) is manipulated indirectly through manual vibrations.

Vibration Project #2. Bande vidéo de 20 mn. Chicago 1971.
Essai de manipulation d'une forme de sable placée sur de la masonite par agitation indirecte (énergie communiquée à travers la masonite) tout en créant un lien visuel direct entre la main et la figure de sable par l'intermédiaire de l'ombre de la main.

Video stills from **Vibration Project #2,** (1971) 20 minute video tape, Chicago.
Attempt to manipulate a sand form placed on masonite by indirect manual agitation (energy transfer through masonite) while creating a direct visual connection between hand and sand form through the hand's shadow.

Air pressure hand, Aspen, Col. Été 1971.
bande violéo de 17 minutes.
Une force invisible (pression d'air) prend forme par l'effet qu'elle a sur les mains et les visages. La main devient le récipiendaire de l'acte plutôt que son initiateur.

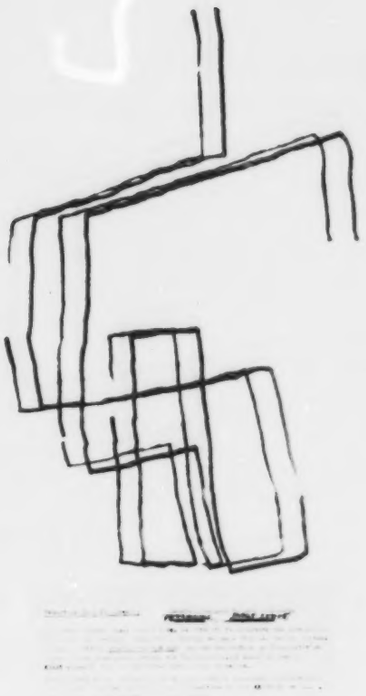
Air pressure hand Aspen, Col. Summer 1971
17 minute video-tape.
An invisible force (air pressure) is given form, through effects on hands and face. The hand becomes the recipient of an act rather than the initiator.

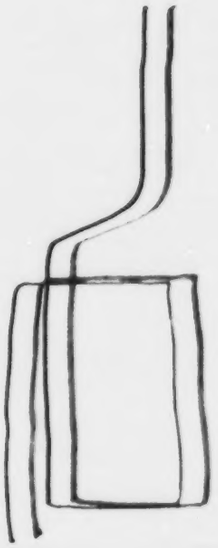
Forming Sounds Bande vidéo. 25 mn., Aspen Center of Contemporary Art, Aspen (Colorado) 1971
Phyllis répète un "hum" régulier pendant 25 minutes. Avec mes mains, entre sa bouche et le microphone, je tente de régler l'acoustique.
Au milieu de l'enregistrement, sa bouche ou le microphone est touché. La modulation se produit entre ces deux points. La main tient lieu de barrière acoustique. Tentatives visant à ce que son visage réverbère les sons.

Forming sounds 125 minute video tape with sound. Aspen Center of Contemporary Art, Aspen, Col. 1971
Phyllis Oppenheim is asked to repeat a steady unmodulated hum for 25 minutes. Using my hands between her mouth and the microphone, I attempt to regulate the accoustics.
Mid-way through, either her mouth or the microphone is touched. The modulation occurs between these two points. The hand acts as a sound block. Attempts are made to echo sounds off her face.

Extended Expressions Aspen Colorado 1971.
vidéo 20 mn. Dennis et Erik Oppenheim.
Le transfert de stimulus à mon fils me permet d'entrer dans un appareil biologique semblable au mien mais un appareil qui occupe un rang chronologique différent. En d'autres termes, mon expression, si elle passe à mon fils... entre dans mon passé.

Extended expressions Aspen, Col. 1971
20 minute video-tape. Dennis and Erik Oppenheim
The transfer of stimuli to my son enables me to enter a similar biological system as my own, but one that occupies a different chronological order. In other words, my expression, if passed to my son... enters my past.





Erik Oppenheim

Dennis Oppenheim 71.
Erik Oppenheim

Documentation pour: **2-stage transfer drawing Dennis to Erik Oppenheim** 1971. (Retour à un état passé).
À mesure que je passe un crayon le long du dos d'Erik, il essaye de reproduire ce mouvement sur le mur. Mon action provoque dans son appareil sensoriel une réponse cinétique. *Je dessine conséquemment par son entremise.* La différence entre les deux dessins s'explique par le retardement sensoriel ou la désorientation qui sont comme des composantes activées pendant ce processus. Du fait qu'Erik est mon enfant et que nous partageons des éléments biologiques semblables, on peut considérer son dos (en tant que surface) comme une version immature du mien. Dans un certain sens, je prends contact avec un état passé.

Documentation for: **2-stage transfer drawing. Dennis to Erik Oppenheim.** 1971 (returning to a past state).
As I run a marker along Erik's back he attempts to duplicate the movement on the wall. My activity stimulates a kinetic response from his sensory system. I am, therefore, drawing through him. Sensory retardation or disorientation make up the discrepancy between the two drawings and could be seen as elements that are activated during this procedure. Because Erik is my offspring and we share similar biological ingredients, his back (as surface) can be seen as an immature version of my own. In a sense, I make contact with a past state.

A Feed-back Situation, Aspen (Colorado) (Juillet 1971), Dennis Oppenheim, Erik Oppenheim.
Je fais naître le mouvement qu'Erik traduit et me retourne. Ce que je reçois en retour, c'est mon mouvement transmis par son appareil sensoriel.

A Feed-back Situation, Aspen, Colorado, July 1971, Dennis Oppenheim, Erik Oppenheim.
I originate the movement which Erik translates and returns to me. What I get in return is my movement fed through his sensory system.

Documentation pour: **2-stage transfer drawing Erik to Dennis Oppenheim,** (1971). (Progression vers un état futur).
À mesure qu'Erik passe un crayon le long de mon dos, j'essaye de reproduire ce mouvement sur le mur. Son action provoque dans mon appareil sensoriel une réponse cinétique. Erik dessine conséquemment par mon entremise. La différence entre les deux dessins s'explique par le retardement sensoriel ou la désorientation qui sont comme des composantes activées pendant ce processus. Du fait que je suis le père d'Erik et que nous partageons des éléments biologiques semblables, on peut considérer mon dos (en tant que surface) comme une version mature du sien. Dans un certain sens, il prend contact avec un état futur.

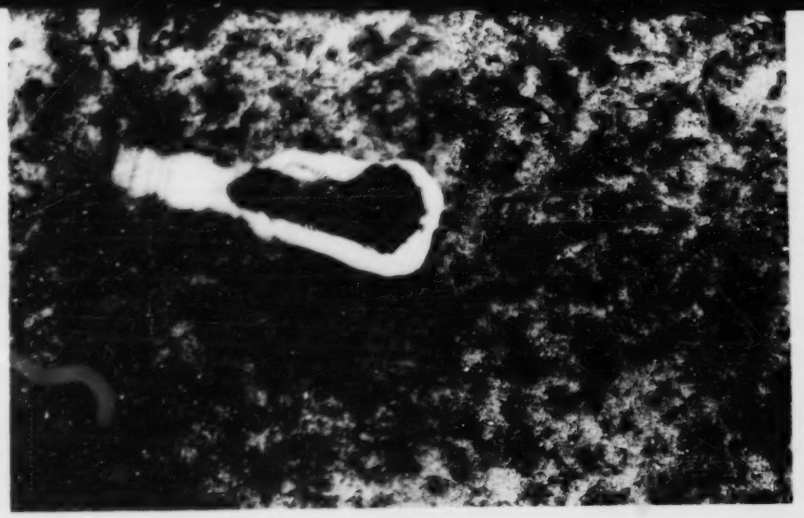
Documentation for: **2-stage transfer drawing. Erik to Dennis Oppenheim,** 1971 (advancing to a future state).
As Erik runs a marker along my back I attempt to duplicate the movement on the wall. His activity stimulates a kinetic response from my sensory system. He is therefore, drawing through me. Sensory retardation or disorientation make up the discrepancy between the two drawings, and could be seen as elements that are activated during this procedure. Because Erik is my offspring, and we share similar biological ingredients, my back (as surface) can be seen as a mature version of his own... in a sense, he contacts a future state.

extrait de la bande sonore sur boucle. ►

Je ne veux pas te voir... Je ne veux pas pouvoir te voir veux pas pouvoir te voir... Veux que tu ailles derrière moi devant moi je veux que tu ailles devant moi maintenant, je veux aller avec toi veux aller lá-bas et te toucher veux pouvoir te toucher lá-bas. Tu passes à côté de moi bientôt... tu vas passer à côté de moi bientôt tu vas me faire passer derrière moi. Je vais avec toi tu vas lá-bas maintenant. Je vais avec toi je ne peux pas te voir je ne peux pas te voir maintenant. Je veux aller lá-bas et te toucher. Je te touche lá-bas maintenant je peux te toucher lá-bas. Je peux être avec toi maintenant. Tu m'as emmenée avec toi. Tu passes à côté de moi maintenant;. "Je vais avec toi. Tu m'emménes avec toi;. Je suis lá-bas avec toi maintenant. Je peux te toucher lá-bas; je peux te toucher. Je suis lá-bas avec toi tu m'as emmenée. Tu m'as emmenée au-delá de moi-même maintenant."

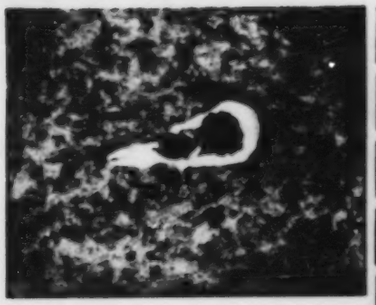
Excerpt from sound track, (repeat loop):

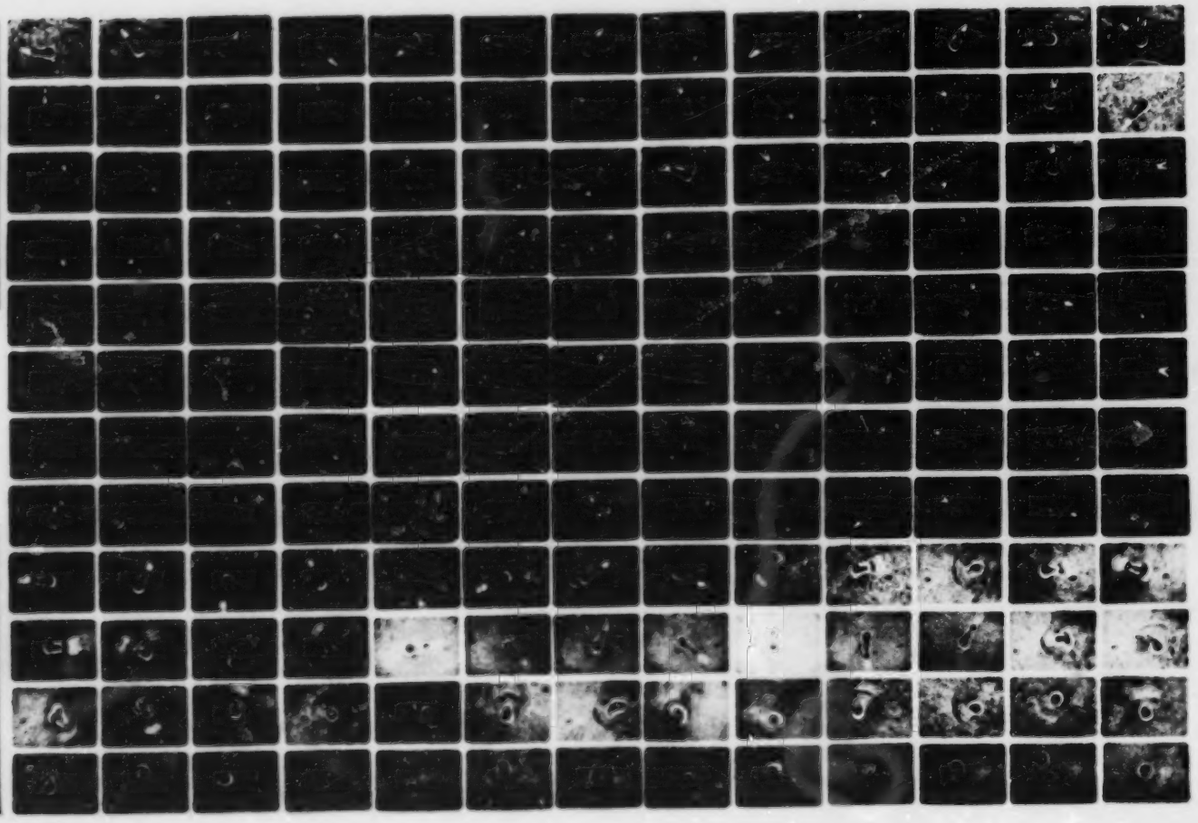
"I don't want to see you... I don't want to be able to see you don't want to be able to see you... Want you to go past me ahead of me I want you to go ahead of me now I want to go with you want to go out there and touch you want to be able to touch you out there. You're going past me soon... you're going to go past me soon you're going to take me past myself. I'm going with you you're going out there now. I'm going with you I can't see you I can't see you now. I want to go out there and touch you. I'm touching you out there now I can touch you out there. I can be with you now. You've taken me with you. You're going past me now 33 "I'm going with you. You're taking me with you. I'm out there with you now. I can touch you out there; I can touch you now. I'm out there with you you've taken me with you. You've taken me past myself now".

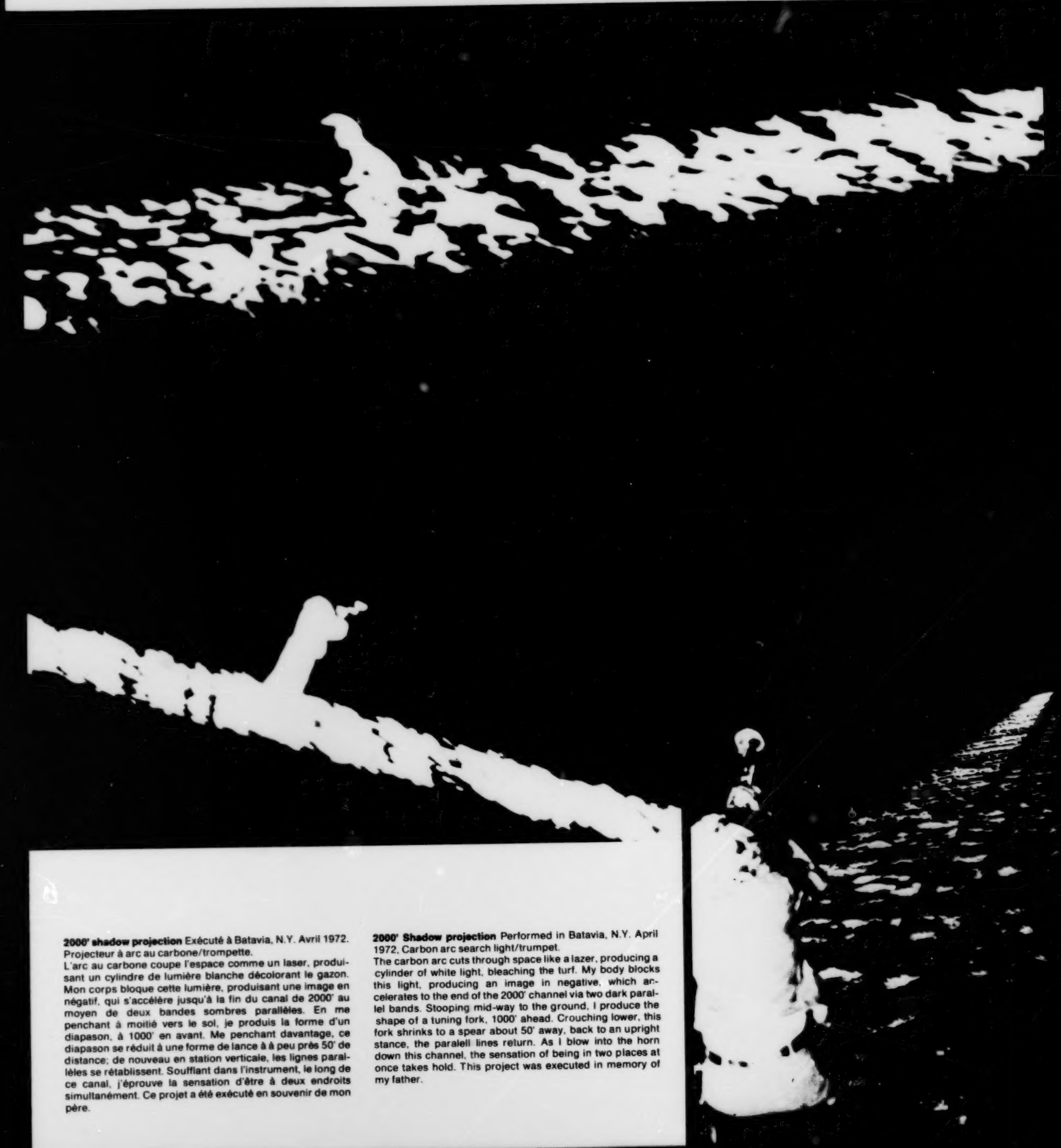


Ground gel 1972, Dennis Oppenheim et Chandra Oppenheim, projection de diapositives en fondu-enchaîné. Film couleur 35mm sonore.

Ground Gel Dennis Oppenheim and Chandra Oppenheim slide dissolve sequence. 1972, 35mm color film with sound.







2000' shadow projection Exécuté à Batavia, N.Y. Avril 1972. Projecteur à arc au carbone/trompette.
L'arc au carbone coupe l'espace comme un laser, produisant un cylindre de lumière blanche décolorant le gazon. Mon corps bloque cette lumière, produisant une image en négatif, qui s'accélère jusqu'à la fin du canal de 2000' au moyen de deux bandes sombres parallèles. En me penchant à moitié vers le sol, je produis la forme d'un diapason, à 1000' en avant. Me penchant davantage, ce diapason se réduit à une forme de lance à à peu près 50' de distance; de nouveau en station verticale, les lignes parallèles se rétablissent. Soufflant dans l'instrument, le long de ce canal, j'éprouve la sensation d'être à deux endroits simultanément. Ce projet a été exécuté en souvenir de mon père.

2000' Shadow projection Performed in Batavia, N.Y. April 1972, Carbon arc search light/trumpet.
The carbon arc cuts through space like a lazer, producing a cylinder of white light, bleaching the turf. My body blocks this light, producing an image in negative, which accelerates to the end of the 2000' channel via two dark parallel bands. Stooping mid-way to the ground, I produce the shape of a tuning fork, 1000' ahead. Crouching lower, this fork shrinks to a spear about 50' away, back to an upright stance, the paralell lines return. As I blow into the horn down this channel, the sensation of being in two places at once takes hold. This project was executed in memory of my father.

Polarities 1972
En haut: censé être le dernier geste graphique de David Oppenheim (mon père) avant sa mort le 28 novembre 1971. Agrandi et tracé avec des fusées éclairantes de magnésium rouge. Bridgehampton (New York). 500 pieds.
En bas: L'un des premiers dessins de Chandra Oppenheim (ma fille) exécuté en 1969. Agrandi et tracé avec des fusées éclairantes de magnésium rouge. Bridgehampton (New York). 500 pieds.

Photo de gauche: superposition des 2 photos.

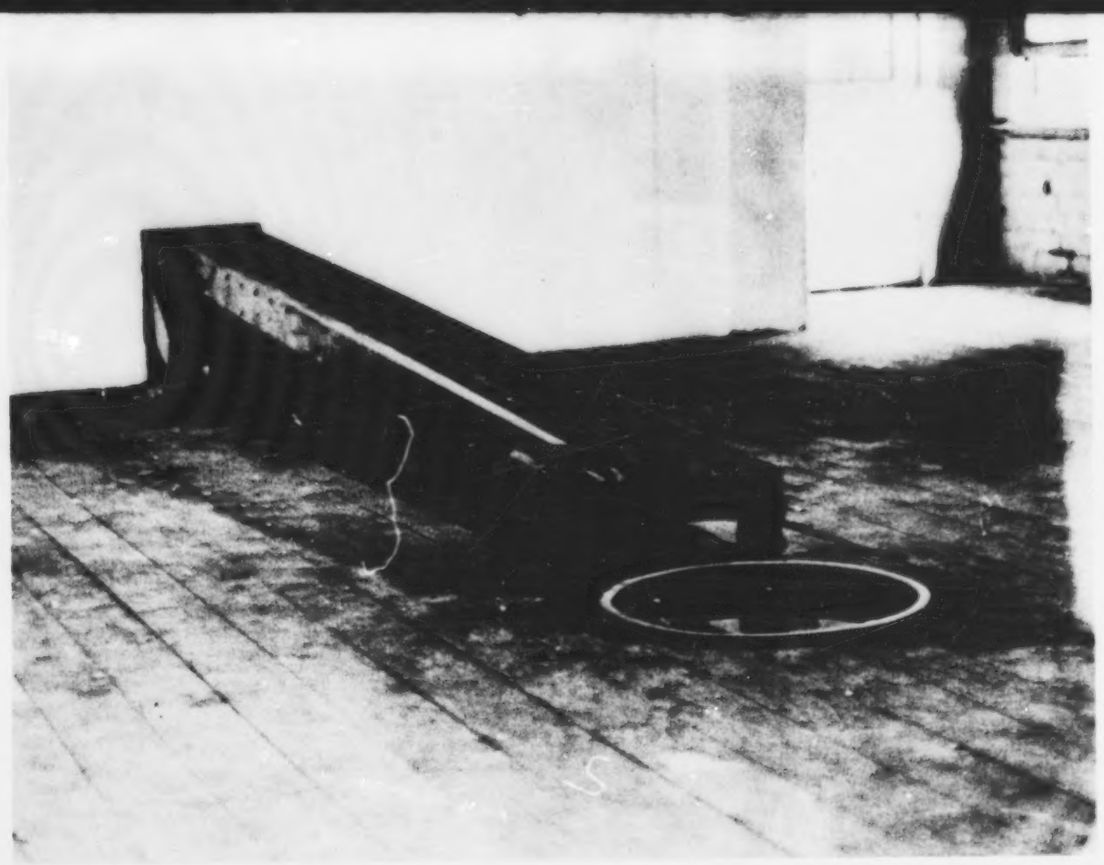
Polarities 1972
Top photograph: Presumed to be the last graphic gesture by David Oppenheim (my father) before his death, november 28th 1971 — enlarged and plotted with red magnesium flares. Bridgehampton, N.Y. 500 feet. Bottom photograph: One of the first drawings by Chandra Oppenheim (my daughter) executed in 1969. Enlarged and plotted with red magnesium flares. Bridgehampton, N.Y. 500 feet.

Left photograph: superimposition of the 2 photographs.

Predictions installation Galerie Sonnabend, Janvier 1973.
La section de voie ferrée marquée en lumière rouge agit comme substitut d'une voie ferrée existante située entre Syosset et Huntington au Amott Signal du chemin de fer de Long Island. Cette section a été étudiée jusqu'à ce que je puisse facilement en avoir une image mentale. Cette image a ensuite été superposée mentalement à la voie-substitut pendant la détermination de la date de la collision.
Les modèles réduits de trains passent dans cette zone au rythme approximatif de 5000 R.P.M.S. par jour (250 fois plus fréquemment que le L.I.R.R. tous les jours).
L'installation sera activée aussi souvent que possible, pendant une période aussi longue que possible au cours de la présente exposition et aux expositions subséquentes, jusqu'au 10 juin 1988 à 23h22.

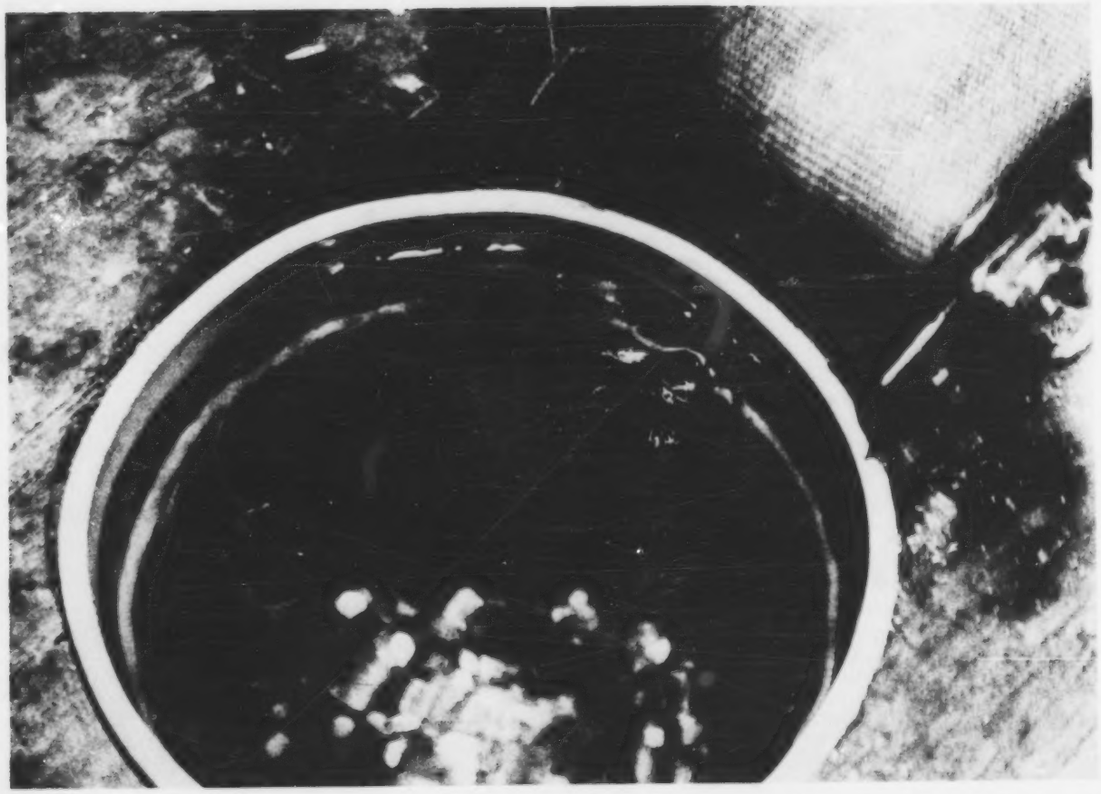
Predictions installation photo: Sonnabend Gallery January 1973
The track section spotted in red light is a surrogate for an existing track located between Syosset and Huntington at the Amott Signal on the Long Island Railroad. This section was concentrated upon until I could easily produce a mental picture of it. This image was then mentally superimposed onto the surrogate track during the recording of the collision date.
The model trains pass this zone at the rate of approximately 5000 R.P.M.S. per day (250 times as frequent as the L.I.R.R.'S. daily crossings).
The installation will be activated at every opportunity, for as long a period as possible during this exhibition and at subsequent exhibitions, until 11:22 p.m. June 10th 1988.

Playing dead 1972, Chandra Oppenheim; film couleur super 8 sur boucle.
Playing dead 1972, Chandra Oppenheim; super eight color film loop.



Bande son:

Je veux pouvoir couler au fond, je voudrais bien pouvoir le faire, je voudrais que ce puits m'aide à le faire, je voudrais que ces pièces de monnaie soient des étincelles, des moyens de charger de possible mon intention. Je sais où je veux être, me tenir debout. Je sais que l'endroit se trouve dans cette ville, près d'ici. Je m'y rendrai aussi souvent que je pourrai. Ce n'est pas loin. Je sentirai mes omoplates contre le bâtiment, un mur épais. J'aurai les yeux tournés vers la rue. Les talons de mes chaussures contre le béton, fermement posés sur le trottoir. Ce n'est pas vraiment comme si ce matériau commençait à prêter, à se détendre, mais la première sensation est en ce sens. Je peux sentir la chaussée entourer la semelle de mes chaussures. Au même moment, mes omoplates ont reculé d'un pouce en arrière alors que mes pieds continuent d'être envahis par le béton. Je peux sentir mes épaules tirées vers le sol, pendant qu'elles s'enfoncent plus avant dans le mur. Mes pieds sont maintenant dans la chaussée, pas encore tout à fait au niveau de mes chevilles. C'est là que je renverse doucement ma tête vers le mur. Ce faisant, le bas de mon dos commence à en toucher la surface. Mes épaules continuent de s'enfoncer. Mes chevilles sont maintenant recouvertes. Je sais que mes semelles arrivent à la surface de terre, sous quatre pouces de pavé. Mon corps peut maintenant faire la distinction entre les matériaux qui empiètent sur lui. Le pavé du trottoir devient un point de repère, une jauge, montant le long de mes jambes. Au moment où il atteint mes genoux, mes pieds se sont faits à la terre qui les entoure, mes jambes sont envahies, mes épaules et ma tête presque tout entière ont disparu de la surface. Je sens la pression se déplacer vers le devant de mon corps, mon cou est pratiquement recouvert maintenant, il n'en reste que le menton. Mes cuisses sont dans la terre, mes pieds traversent différentes formes de pierraille et de gravier, humidité. Ma poitrine et mon ventre sont les seules parties de moi qui dépassent, la surface du trottoir est maintenant au niveau de ma taille. Mon dos s'arque, ma tête s'enfonce toujours dans le mur, traversant une série de poutres d'acier. Seule une petite partie de mon ventre demeure, comme une sorte de lien entre le mur et le sol. Mes extrémités supérieures continuent de couler vers le fond, même si je fais un effort en sens contraire. Je suis maintenant sous la surface, je m'enfonce (je m'enlise) comme un plomb, à la verticale. Mon dos est droit, bras le long du corps. La matière qui m'entoure semble substantielle... Je ne me souviens pas qu'elle ait changé pendant ma chute progressive.



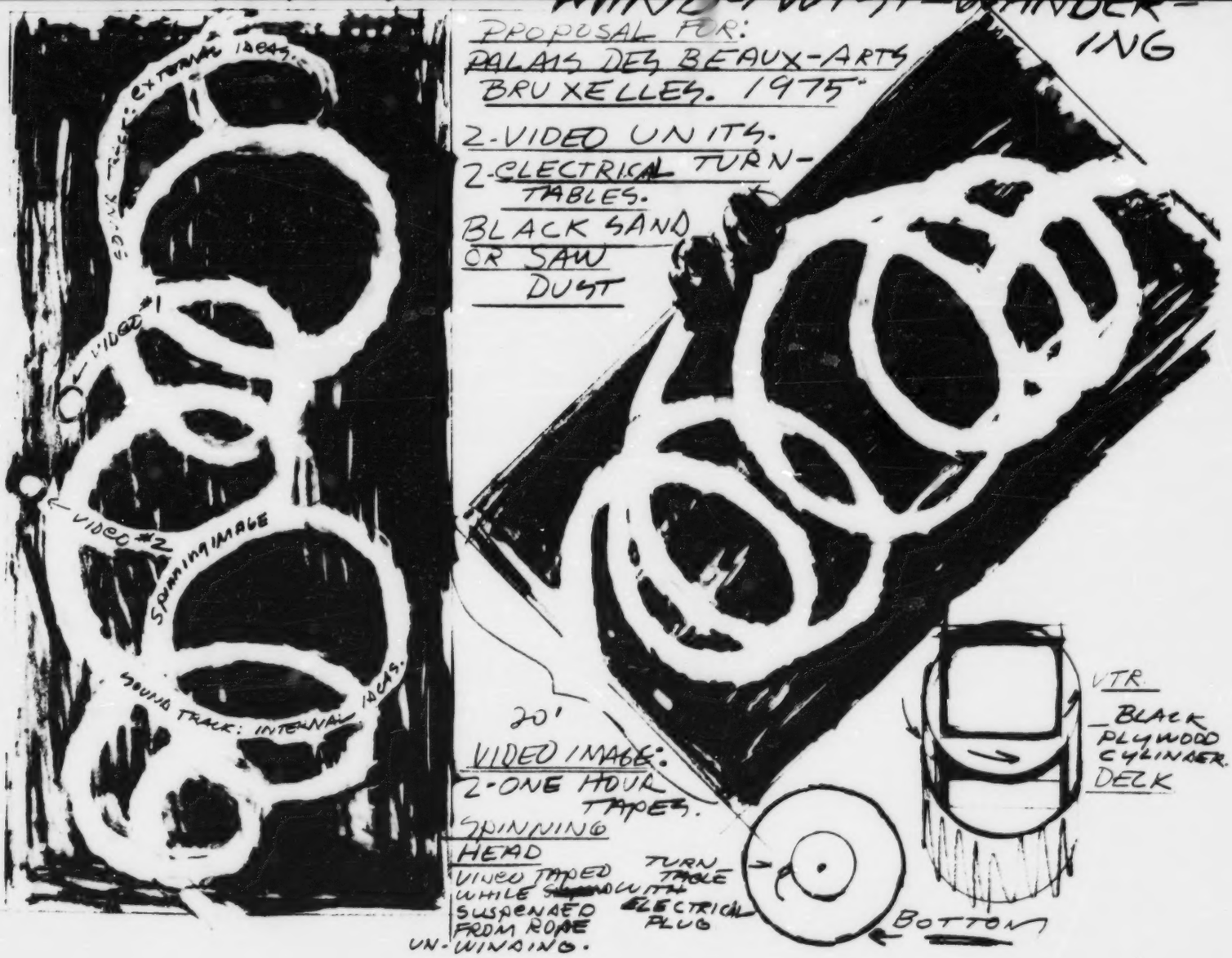
Wishing well, 1973, conveyor belt, pennies, ceramic well.

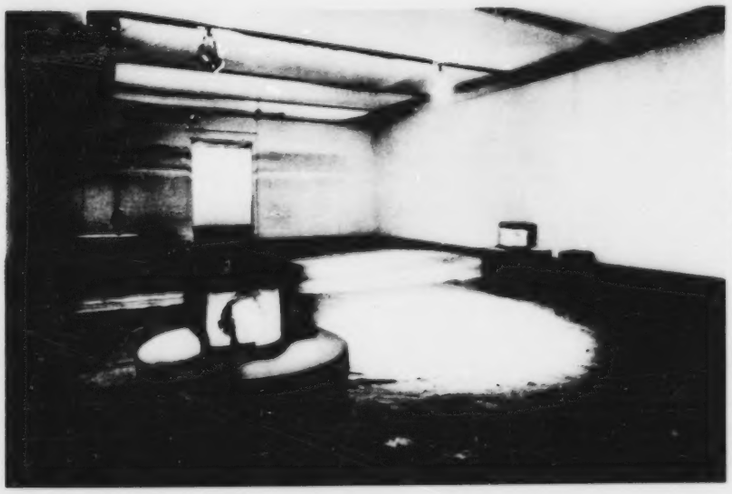
Sound track:

I want to be able to sink downward, I wish I could do this, I want this well to act in favor of this, I wish these pennies could act as sparks, to charge the eventuality of this. I know where I want to stand. I know the location to be in this city, near by. I'll stand there as often as I can. It's not far away. My shoulder blades will be pressing against a building, a thick wall. I'll be looking out towards the street. The heels of my shoes will be pressed against the concrete and planted firmly on the sidewalk. It's not as if this material begins to soften or relax, but the 1st sensation is similar to that. I can feel the pavement begin to surround the soles of my shoes. At the same time, my shoulder blades have gone at least 1 inch back, as my feet are further engulfed by the concrete — I can feel my shoulders dragging downwards, as they sink deeper into the wall. My feet are now in the pavement, not quite up to the beginning of my ankles. At this point I gently rest my head back towards the wall. As I do this the lower part of my back begins to touch the surface. My shoulders are sinking further back. The ground is well over my ankles now. I know the soles of my shoes are touching the dirt surface, 4" below a concrete slab. My body now distinguishes between the materials encroaching upon it. The sidewalk slab becomes a templet passing up my legs — when it reaches my knee-caps — my feet have easily adjusted to the dirt around them, my legs are surrounded, my shoulders and much of my head have passed through the surface. I can feel the pressure moving around to the front of my body; my neck is practically engulfed now, only my chin remains. My thighs are well into the ground, my feet passing through different forms of rock and gravel, dampness. My chest and stomach become the only visible portions, as the sidewalk surface is now level with my waist. My back is arched, my head well into the wall and now passing through a series of steel members. Only a small part of my stomach remains, acting as a connector between the wall and ground. My upper extremities are continuing to sink downward, even though I have been pressing backward. I am now through this surface, continuing in an almost vertical direction. My back is straight, arms against my sides. The material surrounding me feels of a consistant nature... I don't remember it changing as I continued in this direction.

Whirlpool — Eye of the Storm.
Film 16mm
El Mirago (Dry Lake) (Californie du sud) (août 1973)
Configuration d'un tourbillon de ¾ mille sur 4 milles, tracée dans le ciel à l'aide de fumée blanche ordinaire projetée d'avion.

Whirlpool — Eye of the Storm
16mm film.
El Mirage (dry lake) Southern California, August 1973
3/4 mile x 4 mile configuration of vortex, traced in sky using standard white smoke discharged from aircraft.



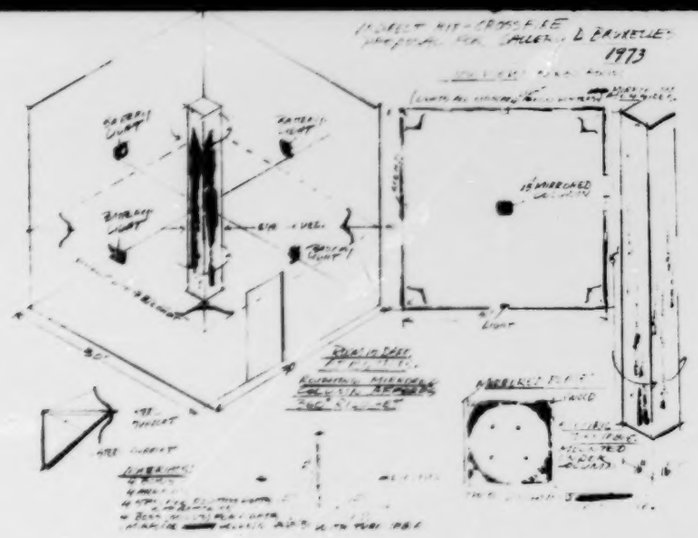


Mindtwist — wandering Schéma et installation, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles — 1975.

Bande sonore:
J'aurais peut-être dû rester sur cette route-là — cette route au fond là-bas — vous l'apercevez — voyez comme on l'a traversée. Par deux fois croisée en deux endroits. Je fis un détour, changeai de direction. Pourquoi sentis-je venir un tournant, le chemin était droit. Mais je vis un léger coude; c'est alors que commença l'impulsion. Je fis un autre léger virage, le mouvement fut alors circulaire, chaque action détruisant la précédente. Et ce pays... tout ce pays par-devers moi, finalement devint de l'espace véritable, du temps véritable. Je le laissai m'attaquer, me vaincre; je le laissai me replier sur moi pour m'en prendre à moi-même. Première torsion, le détour qui fut à l'origine de ce chemin circulaire et continu, cette route qui ne mène nulle part. Comme je me rappelle cette sensation, cette tentation de tordre mon esprit, d'entortiller mes pensées — c'est comme de commettre un meurtre, j'en suis sûr, parce que je sais maintenant qu'il faut un esprit tors, un esprit qui peut se tourner contre lui-même...pour maintenir cette direction. Je voulais vous indiquer des lignes déjà droites et dégagées — tout ce déplacement — je voulais que vous regardiez devant vous une route libre, que vous en voyiez le commencement et la fin; je voulais vous montrer une pensée bien rôdée dans l'espace. Mais voici ce que je vous montre, tel quel, je veux que vous voyiez ce qu'un esprit tors peut reconnaître.

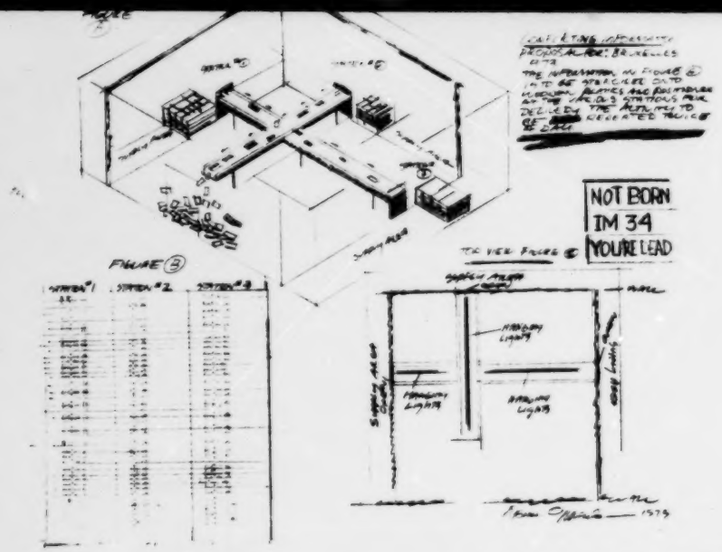
Mindtwist — wandering Diagram and installation at Palais des Beaux-Arts, Bruxelles — 1975.

Sound track:
Perhaps I should have stayed on that road — that road back there — see it — see how it was crossed over. Double-crossed in two places... I made a detour — changed direction. Why did I feel a curve coming, it was a straight course. But I made a slight turn — then the momentum started — I made another slight turn, the movement then was circular — each operation destroying the one preceding. And that land... all that land ahead of me, finally got to actual space — actual time. I let it attack me — overpower me — I let it turn myself in on myself. First twist, the detour that started this continued, circular path — this road that goes nowhere... How I remember that feeling — that temptation to twist my mind — to twist my thoughts around — I'm sure it's like committing murder, because I know now that it takes a twisted mind — a mind that can turn against itself... to stay on this course. I wanted to show you straight, clear lines by now — all this travelling — I wanted you to look down a clear road and see the beginning and the end; to show you a thought well-traveled in space. — But I'm showing you this, as it is, I want you to see what takes a twisted mind to recognize.



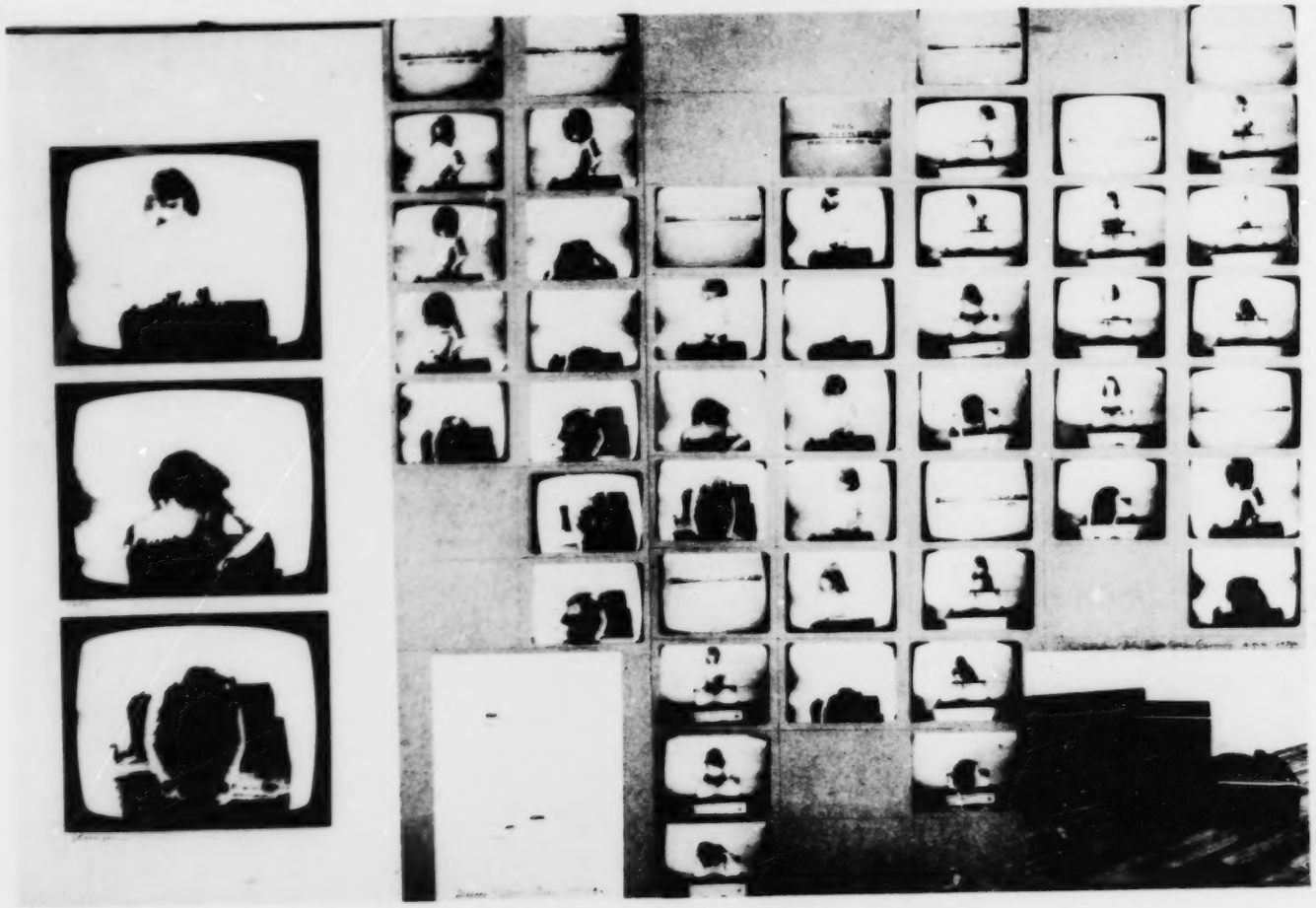
Indirect hit, crossfire, 1973. Bruxelles, Belgique, colonne à miroir de 15', sur table tournante, 4 arcs tendus, 4 réflecteurs muraux.
La colonne à miroir rotative permet un ricochet de 360°. Le spectateur devient une cible potentielle depuis n'importe quelle position dans la pièce toutes les 30 secondes. Le projectile frapperait la cible *indirectement,* en déviant sur la surface miroir; la colonne devient donc le site (destinée de la flèche).

Diagram for **Indirect Hit, Crossfire** Bruxelles, Belgium, 1973, 15' mirrored column on turntable, 4 drawn bows, 4 wall mounted spotlights.
Rotating mirrored column affords 360° ricochet. Spectator becomes potential target from any point in room every 30 seconds. Projectile would hit target *indirectly,* by glancing off mirrored surface; therefore, the column becomes the site (destiny of the arrow).



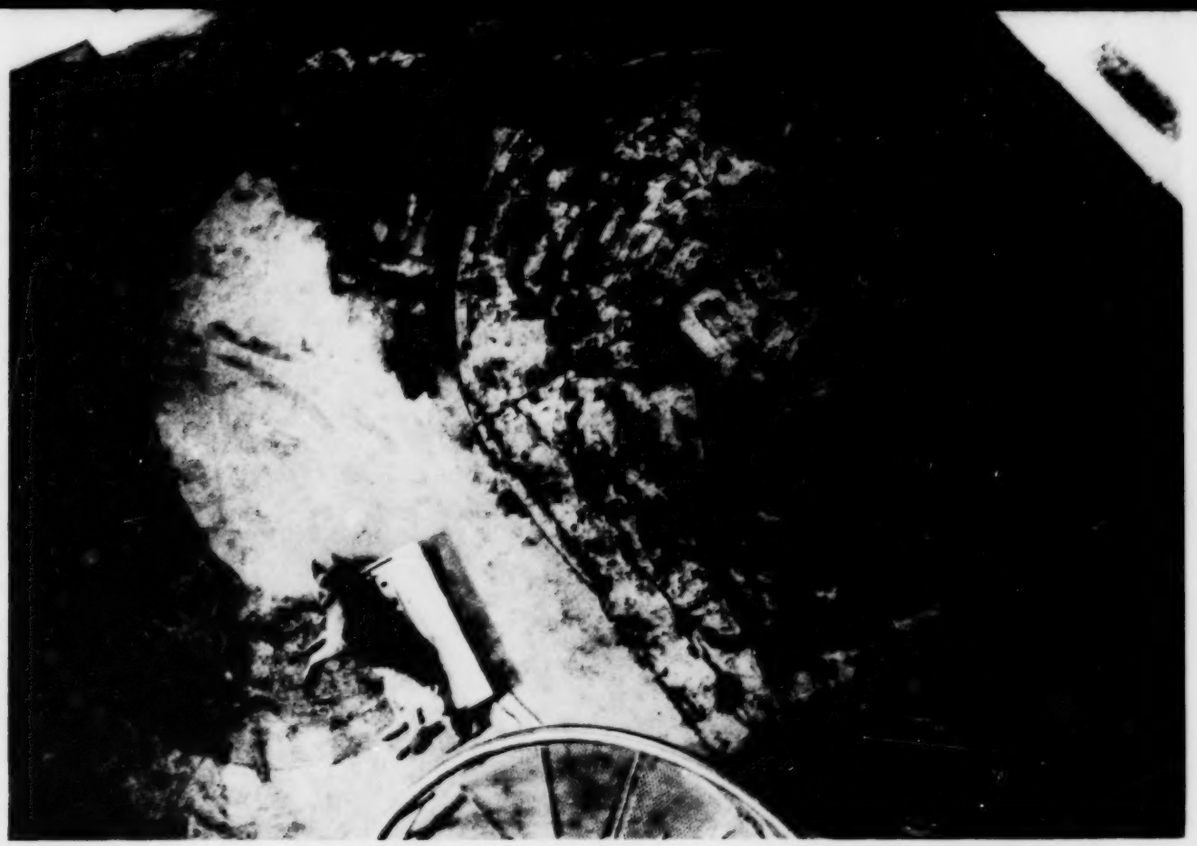
Not born — I'm 34 — you're dead, conflicting information Proposition pour Bruxelles 1973.
Les renseignements figurant à la Figure A seront inscrits au pochoir sur des planches de bois disposées aux divers postes pour livraison. L'activité se répétera deux fois par jour.

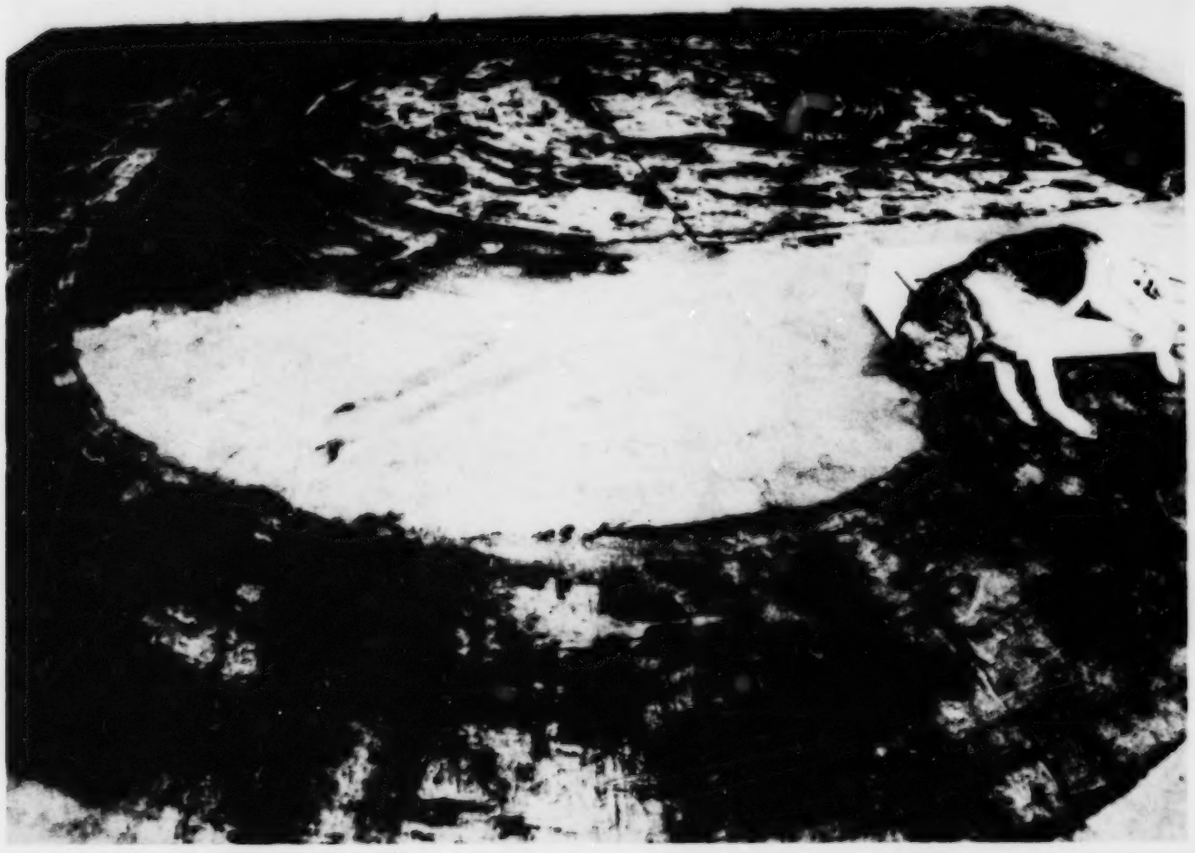
Diagram for **Not born — I'm 34 — You're dead, Conflicting information** 1973



Documentation for **Rehearsal for Five-Hour Slump** 1973, video stills of videotape, installation photo at John Gibson Gallery. Chandra Oppenheim / Electric organ.
"Towards the continued emission of sound after death."

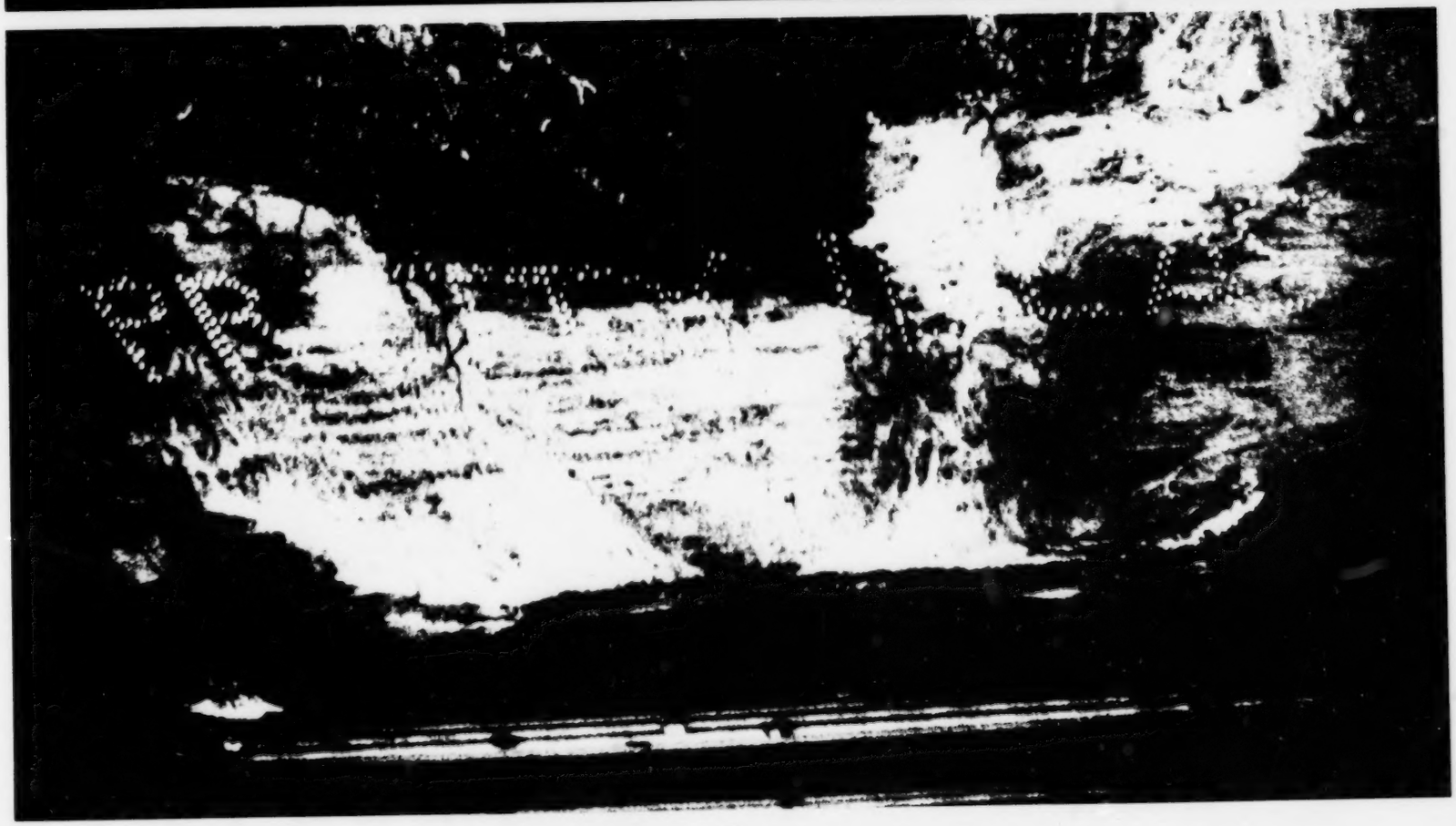
Documentation for **Rehearsal for Five-Hour Slump** 1973.
Photographies de bande-vidéo, photographie de l'installation à la John Gibson Gallery. Chandra Oppenheim - orgue électrique "Vers l'émission continue du son après la mort".





Untitled Performance The Clocktower, New York, été 1974.
Chien, orgue électrique, graphite.
Émission sonore d'un organisme mort. La détérioration physique va jusqu'au bout d'elle-même.

Untitled Performance. The Clocktower, N.Y.C., Summer 1974.
Dog, electric organ, graphite.
Sound emission from dead organism. Physical deterioration plays itself out.



Avoid the issues, 1974; East River, N.Y.; Panneau de feu d'artifice composé de torches de nitrate de strontium et de perchlorate de potassium, vertes et rouges.
Avoid the issues, 1974; East River, N.Y., Firework sign composed of strontium nitrate and potassium perchlorate flares, red and green.

Radicality 1974 15 x 100 pieds. Fusées éclairantes vertes, jaunes et rouges de nitrate de strontium. Long Island, New York.
Radicality 1974 15' x 100'; red/yellow/green strontium nitrate flares; Long Island, New York.

Pretty Ideas 1974 15 x 100 pieds. Fusées éclairantes vertes, jaunes et rouges de nitrate de strontium. Long Island, New York.
Pretty Ideas 1974 15' x 100'; red, yellow, green strontium nitrate flares; Long Island, New York.

thérébentine; teinture noire.

En souvenir" met en jeu la therebentine comme moyen d'activer la mémoire, des expériences du passé vécues dans cette odeur. Le matériau est réellement inhalé — Je me suis mis du coton saturé de thérébentine dans les narines, et comme dans le cas d'une drogue, cela a produit un changement dans mon état de conscience; mes sens s'imbibant de cette odeur, ma mémoire met à jour des images d'une zone de mon passé où cette odeur régnait, et je les verbalise en une sorte de discours intérieur inconscient. Pour moi, cette odeur est liée aux années que j'ai passées à l'école des beaux-arts, les années 50. Ce que je trouve intéressant, c'est comment une substance reliée à la peinture, quand on s'en sert de façon différente, peut toujours en quelque sorte produire le même résultat... Au lieu de me servir du matériau pour diluer la couleur, je l'absorbe dans mon système sensoriel et ce sont des couches de mémoire réprimée que j'éclaircis — Je considère qu'il s'agit d'une fonction différente d'un matériau traditionnel."

Extrait de la bande son:

En Californie... Première année à l'École... Je me souviens du cours de peinture de Harry Krells... Mes débuts en peinture, le 19 septembre 1958. En deuxième année... Je me souviens qu'il nous avait demandé de peindre... de peindre une tête... une tête d'homme et son torse. Nous avions un modèle masculin. Je me souviens de l'atelier... Je me souviens de l'odeur... Je n'arrivais pas à faire ce qu'il voulait. Il nous demandait d'utiliser des couleurs chaudes et froides en juxtaposition... s'en servir comme des sortes de blocs pour former les contours de la tête et du torse... Il ne voulait pas que nous nous servions de lignes... seules ces juxtapositions decouleursqui, selon lui, suffiraient à suggerer le volume... des couleurs s'avançant et s'estompant... Je me souviens que j'étais incapable de le faire...Je ne pouvais pas le comprendre...Mais je me souviens de certaines parties du travail... J'y ai travaillé pendant longtemps... J'ai eu de la difficulté à ce cours. Je me souviens comme ces classes étaient bondées, comme c'était difficile de trouver une place pour mettre le chevalet et la planche à dessin. C'était au troisième étage. Je me souviens des escaliers que je montais. Je me souviens de la sortie de secours où je m'assoyais pour fumer. Je me souviens de certains étudiants... J'essaie de me souvenir de leurs travaux... Je ne me souviens pas de ce que moi je faisais. Je me souviens du cours de dessin de M. Borge... Je me souviens que nous appelions ce cours "orientation en dessin"... La même année, 1958. Le collège des arts et métiers de Californie. Je me souviens des projets d'exécution... des projets de perspective...les excursions... quand nous allions à Oakland...

device to activate the memory, past experiences when the smell occurred. The material is actually inhaled — I stuffed cotton saturated with turpentine into my nose, and like a drug, it induced an alteration of consciousness; as my senses are filled with this smell, my memory slowly uncovers images of a past region in which the smell prevailed, and I verbalize them in a kind of rambling stream of consciousness monologue. For me, that smell is associated with my art school years, the late fifties. What I find interesting is how a paint medium, when applied differently, can still be said to be accomplishing a similar result... Instead of thinning down pigment, I'm absorbing the material into my sensory system, and thinning out layers of repressed memory — I see it as a different function of a traditional material."

Partial Transcript from Recall 1974

CALIFORNIA...FIRST YEAR OF SCHOOL..I REMEMBER HARRY KRELLS PAINTING CLASS..BEGINNING PAINTING. SEPT 19TH. 1958. I WAS A SOPHOMORE..I REMEMBER HE ASKED US TO PAINT..TO PAINT A HEAD..A MALE HEAD..AND TORSO. WE HAD A MALE MODEL. I REMEMBER WHAT THE ROOM WAS LIKE..I REMEMBER THE SMELL. I COULDN'T DO WHAT HE WANTED US TO DO. HE WAS ASKING US TO USE WARM AND COOL COLORS IN JUXTAPOSITION...USING THESE COLORS IN KIND OF BLOCKS TO FORM CONTOURS OF THE HEAD AND TORSO..HE DIDN'T WANT US TO USE LINES..JUST THESE COLORS JUXTAPOSITIONS THAT WOULD, ACCORDING TO HIM, ALLUDE TO VOLUME... ADVANCING AND RECEDING COLORS... I REMEMBER I COULDN'T DO THIS... I COULDN'T UNDERSTAND THIS.... BUT I REMEMBER SOME OF THE WORK... I WORKED ON THIS FOR A LONG TIME... I HAD DIFFICULTY IN THAT CLASS. I REMEMBER HOW FULL THESE CLASSES WERE... HOW HARD IT WAS TO FIND A SPACE TO PUT YOUR EASEL AND DRAWING BOARD. IT WAS ON THE THIRD FLOOR OF A BUILDING. I REMEMBER WALKING... WALKING UP THERE. I REMEMBER THE FIRE ESCAPE WHERE I USED TO SIT AND SMOKE. I REMEMBER SOME OF THE STUDENTS... TRYING TO REMEMBER THEIR WORK... CAN'T REMEMBER WHAT I DID. I REMEMBER MR. BORGE'S DRAWING CLASS... REMEMBER WE CALLED THAT CLASS DRAWING ORIENTATION... THE SAME YEAR 1958. CALIFORNIA COLLEGE OF ARTS AND CRAFTS. I REMEMBER THE RENDERING PROJECTS... PERSPECTIVE PROJECTS. THE EXCURSION... GOING TO THE OAKLAND

◄**An attempt to Raise Hell** — Silhouette habillée; aimant; cloche métallique; projecteur bleu, 1974.

Un aimant contraint la tête métallique d'une petite silhouette assise, de se cogner contre une énorme cloche reluisante. Le coup se produit à la hauteur des yeux, toutes les cent secondes et provoque un écho qui dure la moitié de ce temps. Le son des métaux qui s'entrechoquent remplit la pièce de même que l'esprit.

An attempt to Raise Hell — Clothed figure; magnet; metal bell; blue spotlight, 1974.

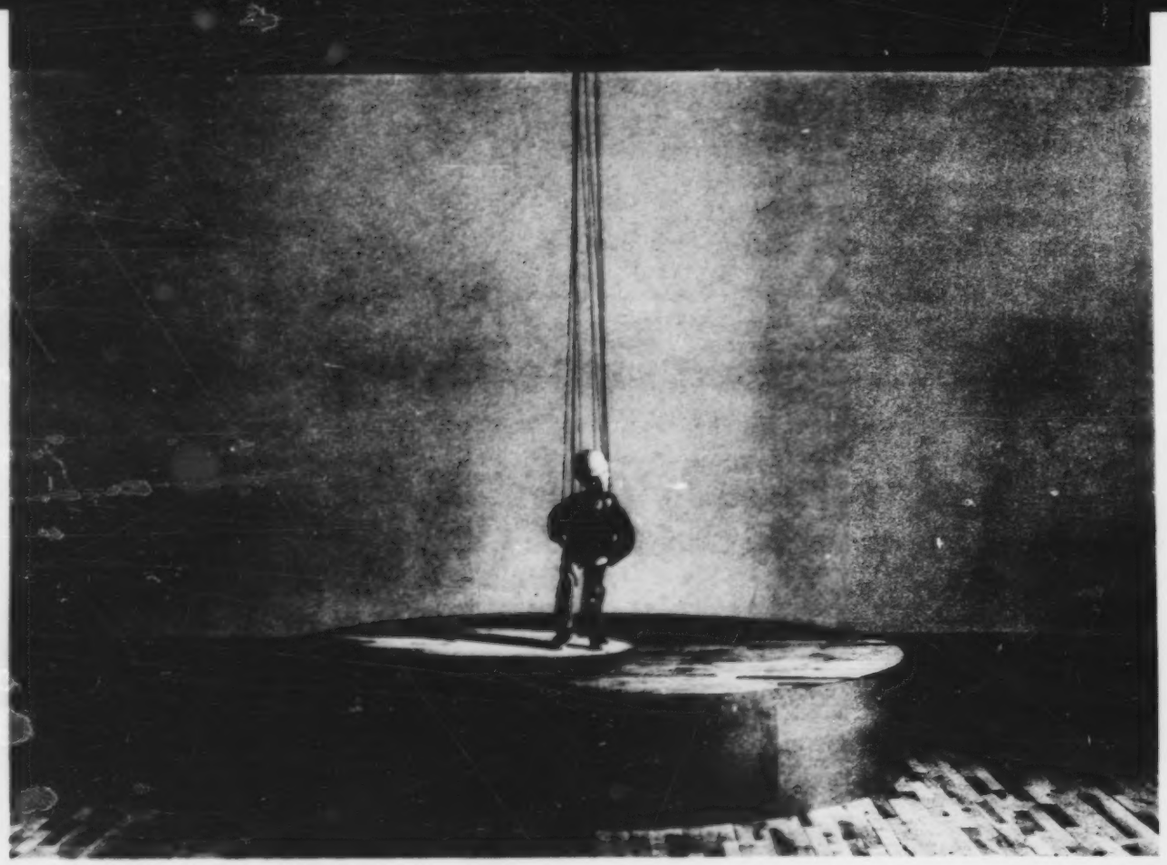
Magnet forces the metal head of a small, seated figure to slam into a huge, polished bell. The strike occurs at eye-level every one-hundred seconds and produces an echo lasting half of that duration. The sound of metal clashing against metal fills the room as well as the mind.

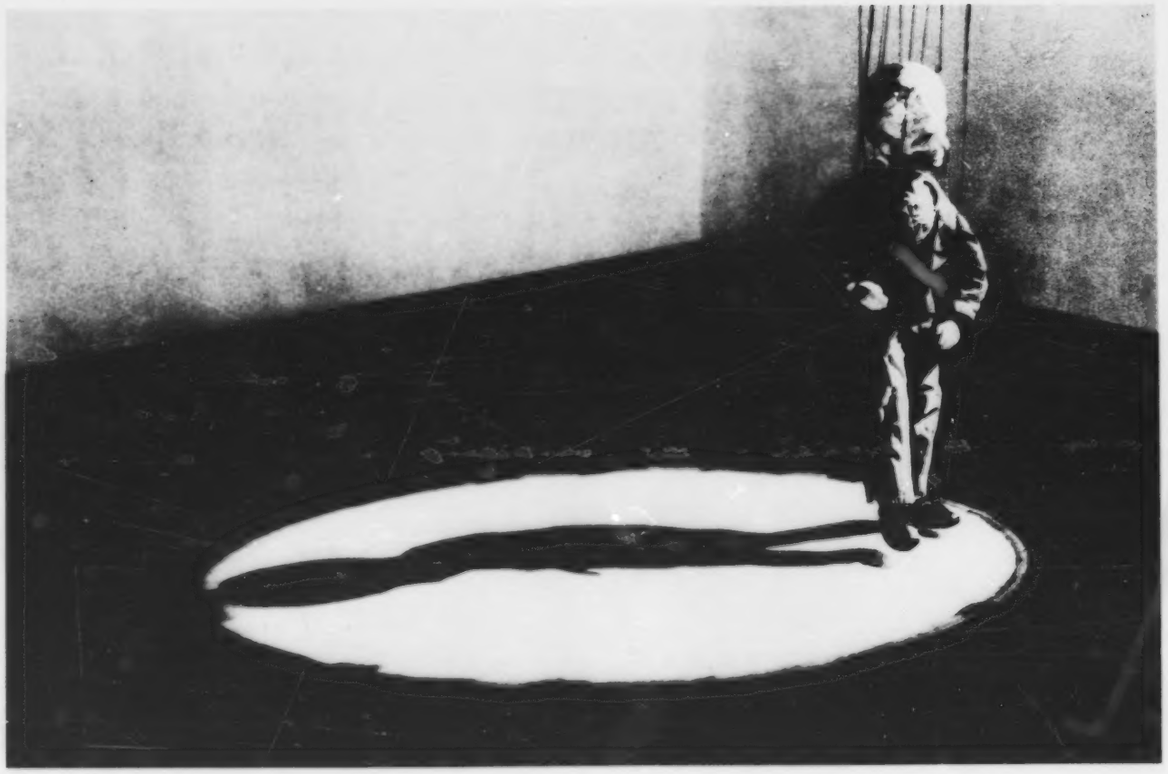
Marionnette actionnée par moteur, 24 pouces de hauteur, enregistrement de deux heures de l'enregistrement: "It ain't what you make, it's what makes you do it." (C'est pas ce que tu fais, c'est ce qui te fait le faire), scène circulaire, projecteur.

Jim Ballard ..... voix
Roger Welch ..... batterie
Bill Beckley ..... guitare-voix
Christa Maiwald ..... voix
John Shole ..... 1re guitare
Diego Cortez ..... orgue électrique
Connie Beckley ..... voix
Dennis Oppenheim ..... paroles
Enregistré chez Angel Sound, New York

Installation of **Theme for a Major Hit** April, 1974, Stefanotty Gallery.
Motor-driven marionette, 24" high, 2-hour recording of recording, "It ain't what you make, it's what makes you do it.", circular stage, spotlight.

Jim Ballard ..... vocals
Roger Welch ..... drums
Bill Beckley ..... guitar/vocals
Christa Maiwald ..... vocals
John Shole ..... lead guitar
Diego Cortez ..... electric organ
Connie Beckley ..... vocal
Dennis Oppenheim ..... lyrics
Recorded at Angel Sound, N.Y.C.





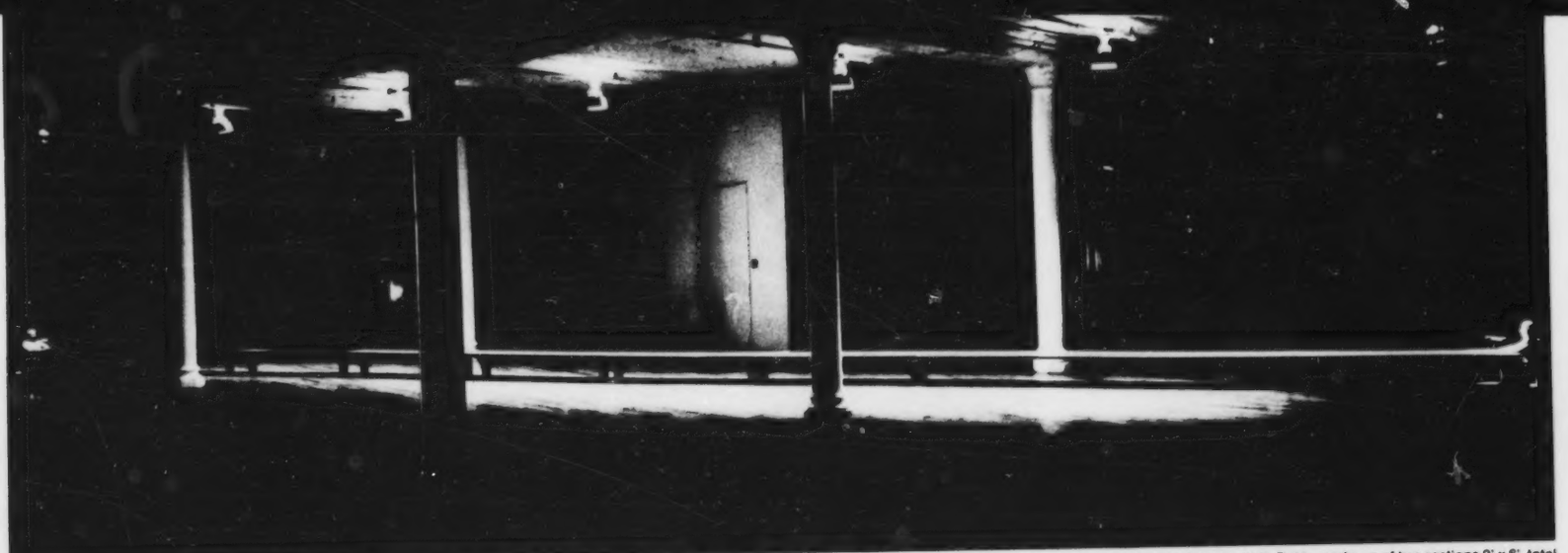


Table piece, 1975; Installation sans titre exposée à la galerie the Kitchen, N.Y. Table composée de dix sections de 2' x 6', longueur totale de 60', personnages à chaque extrémité, l'un de type négroïde, l'autre de type caucasien. Système stéréophonique avec deux microphones intégrés. Chaque personnage est équipé d'un système de haut-parleur logé dans sa tête, et d'un système de contrôle externe actionnant la machoire inférieure en parfaite synchronisation du mouvement des lèvres avec la voix. Chaque unité est reliée à un système stéréophonique qui permet aux personnages de dialoguer. Le texte récité est long d'une heure et demie et est enregistré avec une musique de tam-tam par intermittence.

Table piece, 1975; Untitled installation, exhibited at the Kitchen, N.Y. Table made up of ten sections 2' x 6', total length of 60', figures at each end, one negroid, one caucasian, stereo sound system with two mounted microphones, each figure is equipped with a speaker system located inside the head, plus an exterior control device that activates the lower jaw in perfect lip sync to external voice input. Both units are attached to a stereo system which allows the figures to carry on a dialogue. The transcript is one and a half hours long and is recorded with intermittent primitive drum music.

Bande son

Côté Blanc:
Ce truc, ça va prendre pas mal de temps... alors je veux que tu t'en fasses pas, que tu te relaxes... et que tu écoutes ma voix... que tu me fasses entendre à quoi ressemble la tienne... Je veux que tu répètes après moi ces phrases... "Ça fait longtemps que je te guette... (répète) et que je vois tes pensées se consumer dedans ta tête... (répéter), se réduire en cendres avant que quiconque ait le temps de voir ou d'entendre (répéter). Seulement maintenant je peux t'entendre, et voir à travers ces pensées calcinées le lieu où tu voudrais te trouver... (répéter). Mon vieux, le miel de ces idées ne peut jamais s'exprimer en mots... Il n'y a pas de voix qui puisse le formuler (répéter). Le langage se fracasse en une tempête de particules (répéter), tu as forcé tes pensées à exister dans des formes étrangères... mon petit, dans des écorces avec lesquelles elles n'ont et n'ont jamais eu quoi que ce soit en commun, (répéter). Je t'assure, mon pote, je me charge de replacer ces idées à leur vraie place." (répéter par le Blanc après chaque phrase).
Côté Blanc:
Ça, ça gaze, vieux, alors on va essayer autre chose. Tu ne vas plus répéter les mots, moi je vais essayer de les dire pour toi... Je vais m'introduire en douce dans toi... Tu vas voir mes paroles s'enfoncer comme en spirale d'ici à là, d'ici à là (répéter en alternant le volume des haut-parleurs de gauche et de droite). O.K. vieux, on s'y remet.
"Mais tu l'as toujours su, imbécile... T'as toujours su qu'il faut que tu passes par quelqu'un d'autre... eh ben, c'est vrai... tes pensées ne s'objectifient pas dans les choses... elles se forment plutôt dans d'autres... Connaître tes pensées, ça ne veut pas dire que tu les mets là où tu voudrais les voir... quand en cours de route elles prennent feu et brûlent sourdement... et qu'il n'en reste que des cendres... je te le dis, mon vieux, tu te trompes de cible... Mais on est en ligne, directe, maintenant, toi et moi. Ça te crève les yeux... fais juste un pas en arrière... je vais l'attraper... Je vais l'amener ici... toi, tu n'as qu'à te laisser descendre doucement... vieux.
Mais, tu n'as donc pas encore appris, tu ne sais donc pas encore qu'il faut que tu t'en ailles, toi et tout toi, pas seulement des morceaux... tout doit se déplacer... mais écoute, c'est une amorce, entends-tu, un canal,une ligne..., tout ce que tu as à faire c'est de l'accepter dans toi... son unique destination possible. c'est vers *l'intérieur.* Et puis, pas vrai, tu veux que les flèches que tu décoches frappent dur, hein, tu veux qu'elles pénètrent si profondément qu'on ne puisse plus les arracher, non? dis-moi la vérité... Eh bien, il vaut mieux que tu croies en tes projectiles, parce que, si tu veux savoir, c'est toi-même que tu lances ici, en-bas... Et je ne serai peut-être pas toujours capable de te renvoyer en haut. Je veux dire qu'il est bien possible que tu doives abandonner ce corps... le corps où tu te trouves, pour prendre le mien... mais ça va, tu pourras rester... il y a de la place pour toi ici... Essayons voir... Laisse-moi essayer de t'en tirer... t'en tirer pour de bon... t'amener si loin sur cette lancée que tu puisses te retourner et voir ton corps... le voir comme une chose morte, un terrain vague, vide... C'est là qu'on pourra démarrer, petit, c'est là qu'on pourra arriver à des endroits que t'as jamais cru qui existaient... Ramène-toi, allons... Je veux que tu regardes bien mes lèvres. Je veux que tu te concentres sur ce que je dis... Et quand le moment arrivera, quand tu seras prêt, saisis-le... Je veux que mes paroles donnent forme à tes lèvres... (début des sons de tambour).
Côté Noir
Je suis en train d'entrer en toi... de pénétrer très profondément... et je veux que tu me donnes tout ce qui reste en toi, que tu me l'envoies ici, en-bas, absolument tout, tu m'entends, et je le détruirai. Ça va simplement s'évaporer dans moi, ça va transpirer en dehors de mon système et disparaître... et on n'en entendra plus parler... jamais...
Côté Blanc (parlant par la voix du Noir)
"O.K. vieux, je vais t'envoyer tout ça... Je vais te le verser en pulsations... Je vais te laisser le retirer de moi... O.K., ça va... Tu m'as arraché la peau des os, écorché... Ton esprit a été aspiré en dehors de toi et maintenant je me trouve dans ton corps, mes idées existent derrière ton identité... mes pensées sont colorées par une peau noire, tu m'as laissé sans rien, desséché. Mais je savais que tu ne pouvais pas me laisser t'échapper, je savais que tu ne pourrais pas te débarraser de mon esprit... Je savais que tu m'avais dans la peau parce que tu m'avais pris... Je suis dans toi pour y rester, salaud... Et puis, tu sais, je l'ai toujours su... Je savais que je pouvais m'emparer de ton esprit... Alors écoute, voici ce que je veux que tu fasses... mon vieux, voici ce que tu peux faire... Je veux que tu te suicides, tu comprends, je veux que tu te tues, toi...

Soundtrack

Black End
It's gona take a while for this thing to happen... so I want ya to rest easy, want ya to re-lax... and listen to my voice... let me hear what ya sound like... I want you to repeat these sentences after me... "I've been watchen you for a long time... (repeat) seein your thoughts burn up inside your head... (repeat) turning into cinders before there's time for anyone to see or hear. (repeat). But I can hear you now, I can see through those charred thoughts to know where you want to be... (repeat) Man, the nectar of those ideas never comes out as words... no voice can carry it. (repeat) language breaks into a storm of particles (repeat) you've been makin your thoughts live in alien forms... baby, places they don't belong and never did. (repeat). Man, I'll get those thoughts through to the right place." (repeated by White side after each sentence).
Black End
That's cool baby, now let's try this. Instead of you repeatin' the words, I'm gona try and say them for you... I'm gona twist down there into you... You'll see my words slowly corkscrew from here to there... from here to there (repeat this turning from right to left channel on stereo). O.K. baby, let's try some more.
"You've always known it man... You've always known ya have to go through someone else... well it's true... your thoughts don't objectify in things... baby, they form themselves in others... knowin your thoughts don't land where you want them,... when during their course they ignite into a slow burn... and come down as ashes... baby you shootin at the wrong target... it's a straight line now, man, from me to you. It's right in front of you... just pull back baby... I'll catch it... I'll let it land here... you just let it glide on down... baby.
But, do you know, do you know you gotta send yourself... not just pieces... everythings gotta go... has to displace... but lookit, it's a strip, baby as a channel... a line... just slip it in baby... there's no place for it to go but in. But you want these darts to hit hard...don't you... you want them to stick in so far they can't be pulled out... Don't you... well baby... ya gotta believe in what you're throwin... cause what you're doin is throwin yourself... down here... baby... and I may not always be able to send you back... I mean... you may have to leave that body... that body your in down there... for mine... but you can stay here... there's room in here for you... Let's try it... Let me try and pull ya out... pull ya out for good... bring you so far down this line that you can turn around and see your body... see it as something dead... something vacant... Then we can go baby... then we can go places you've never believed existed... Come on baby... I want ya to look at my lips, I want you to concentrate on what I say... And when you're ready baby... I want you to take it... I want to let my words form your lips... (Drum sound begin)
Black end
I'm getting into ya... I'm getting in real deep... now I want you to give me what's left of you, I want you to send it down... everything... you get... and I'll destroy it. It'll just evaporate inside me, it'll just ease outa my system and vanish... it'll be gone... forever...
White End (in Black voice)
O.K. baby I'm gona send it to you... I'm gona spin it down to you in pulses... I'm gona let you pull it out of me... O.K. baby... You pulled my skin off of my bones... Your mind sucked out of you and I'm in your body, my ideas leveled by your identity... my thoughts colored with black skin. But I know you couldn't get rid of my spirit... I know you wouldn't be able to get it out of your system once you took me in... I'm into you for good baby... And do you know, I knew it all the time... I knew I could rob you of your spirit... Now, here's what I want you to do... baby, here's what you can do... I want you to kill yourself... I want you to kill yourself...

Lecture piece #1, 1976: Deux personnages substituts de 18" de hauteur, à l'image de l'artiste, équipés de contrôles sonores synchronisés avec bouche articulée, quarante chaises de 12" de hauteur, tapis, bande stéréo de 20 minutes.

Bande son:

Je voudrais vous souhaiter la bienvenue ici, ce soir. Il y a bien des années que nous nous sommes vus. Certains d'entre vous le savent sans doute, ma vue a beaucoup empiré, et même si je ne peux pas vous voir, je sens votre présence. Je commencerai le cours de ce soir en vous rappelant certains faits fondamentaux en histoire de l'art ; des faits qui, vous vous en rendez compte maintenant, sont le fondement de la conspiration qui continue de nous viser. Commençons par l'été de 1973 à Amarillo, au Texas, et la mort de Robert Smithson, le sculpteur américain. Revenant en arrière, la plupart d'entre nous n'avions aucune raison de supposer que les circonstances de cette mort pouvaient être autres qu'accidentelles. L'avion n'a simplement plus obéi aux commandes; le moteur s'est arrêté; il est mort. On n'a eu aucun soupçon. Quatre ans plus tard, le 12 juillet 1977, à soixante milles au sud de Las Vegas, au Nevada, Walter De Maria s'est suicidé. Il mettait la dernière main à l'installation de son projet de paratonnerre dans le désert. Le milieu artistique a été horrifié, mais l'enquête n'a révélé aucune circonstance suspecte. J'ai commencé à avoir mes doutes. Le 11 septembre 1977, quatre ans après la mort de Robert Smithson, Michael Heizer, l'artiste américain de la "terre" (le "earth artist" américain) a été trouvé battu à mort à côté de sa caravane à l'est de Reno, au Nevada. En ce qui me concernait, mes soupçons étaient justifiés. Les trois artistes travaillaient dans le même esprit de sensibilité, dans le même cadre, celui de projets d'envergure, axés sur la terre. La coïncidence était trop forte. On devint un peu nerveux dans le milieu artistique. Ce malaise se changea en hystérie lorsque, le 15 janvier 1979, un Boeing 747 en route pour Copenhague explosa au large de la Suède; aucun des passagers n'échappa à la mort. À bord se trouvaient Carl Andre, Robert Morris, Bruce Nauman, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Robert Barry et William Wegman. Des fragments de bombe ont été découvert dans les débris et les rapports ont qualifié la situation de "bizarre"... Apparemment, la mise en place de la bombe à proximité des passagers avait eu des répercussions plutôt inhabituelles. Il était maintenant amplement évident que nous nous trouvions visés par une conspiration. Les artistes américains qui avaient émergé au cours des années 60 étaient la cible d'une série d'assassinats soigneusement préparés et dont le premier a été celui de Robert Smithson en 1973.

Cela, je l'ai toujours cru, même si, dans le cas de la mort de Smithson, je n'ai aucun indice probant. Entretemps, je commençai à me préparer en vue de ce qui me semblait être la lente mais totale annihilation de l'avant-garde américaine. Un plan directeur méthodique, s'échelonnant sur une vingtaine d'années peut-être, en arriverait à briser l'armature de l'art américain. Mon premier projet de performance, prenant une marionnette comme substitut, a été mis à l'épreuve en 1973. Beaucoup ont cru qu'il s'agissait là d'un autre prolongement de moi-même, comme dans d'autres projets de performance où j'engageais mes enfants dans des activités qui élargissaient la portée de mes actes ou les faisaient me survivre. Cependant, il y avait derrière les premiers personnages de performances une paranoïa croissante qui m'indiquait clairement que sous peu, si je restais en vue je serais moi aussi victime d'un assassinat. Je n'avais pas réussi à détecter de thème ou de schèmes cohérents dans le cas des morts des premières victimes, Smithson, De Maria, Heizer, en dehors de leur relation évidente dans le cadre du travail artistique. Mais à la suite de l'écrasement de l'avion en Suède en 1979, j'ai pu reconnaître certains liens abstraits sous-jacents qu'on retrouve souvent dans la méthodologie ou la logique du travail artistique. Le 19 septembre 1980, huit mois après l'accident du Boeing 747, Vito Acconci est tombé dans la cage béante d'un ascenseur dans l'immeuble où sa mère vivait dans le sud du Bronx. Étant donné notre amitié, on m'a immédiatement prévenu de la tragédie et je me suis rendu aussitôt sur place. C'est à ce moment que j'ai su que mes soupçons étaient fondés. C'était un artiste qui était au coeur de la machination. Les actes individuels ne représentaient, chacun, qu'une des facettes d'un ensemble beaucoup plus vaste, en voie d'élaboration. Le corps d'Acconci a été trouvé dans le sous-sol de la maison. Il avait fait une chute de quatorze étages. La lumière pénétrant par les fissures du plafond du sous-sol formait des patrons géométriques d'intersection, de minces lances claires contre son corps. L'effet produit était celui d'une grille presque parfaite superposée à lui et l'encadrant dans six carrés. Dieu sait dans quel état un corps se trouve après une telle chute, une chute de près de deux cents pieds. Mais je n'avais jamais vu de position semblable; il était complètement rigide. Son côté droit était moulé dans la terre molle du fond de la cage d'ascenseur, ne laissant voir que son côté gauche... il paraissait sortir du sol et non pas y être tombé d'aussi haut. Son corps s'intégrait dans le cadre spatial d'une façon incroyable. Quand les agents tirèrent finalement Acconci de son tombeau de rayons lunineux, l'empreinte de son corps apparut. Tout cela semblait relever bien plus de l'art que de la mort.

Pendant les mois suivants, je m'absorbai dans l'étude de faits et détails relatifs à ce qui revenait maintenant à la mort de onze artistes, morts toutes survenues entre 1973 et 1980. Je n'étais pas le seul à m'interroger là-dessus. Je me souviens trop bien qu'alors, en 1970 et donc il y a vingt-cinq ans, de mes spéculations sur l'art des années 80, explorant la sensation de mon propre développement, soumettant à des épreuves hypothétiques la durée de sensibilités particulières par rapport au changement. Les années 80 m'apparaissaient toujours comme sombres et en quelque sorte mystérieuses. Le rythme de mon propre travail ne me permettait pas la perspective suffisante pour voir clairement dans l'avenir. Une fois le cap des années 80 atteint et la nouvelle de la mort d'Acconci, le nouvel art se révéla soudain. Dans une certaine mesure nos objectifs individuels cédèrent le pas à une recherche collective, notre travail devint un instrument de lutte contre ce qui semblait nous arriver. Les années 80 ont donné naissance à l'"art de la survie". Les artistes devinrent des chercheurs, des enquêteurs. Le but de l'avant-garde américaine était de découvrir la clé du code, de retracer les rapports, d'explorer les rythmes et de faire la lumière sur ce qui semblait un plan directeur esthétique intraduisible amorcé, on le supposait, par un artiste. Le nombre des victimes continua d'augmenter pendant l'hiver de 1981

(suite page suivante)

Lecture piece #1, Two 18" surrogate figures in the image of the artist supplied with mechanized lip sync voice control, forty 12" chairs, rug, and 20 minutes stereo tape.

Soundtrack:

I would like to welcome you here tonight. Many years have passed since we have seen each other. Some of you may know, my eyesight has grown progressively worse, and although I cannot see you, I feel your presence. I will begin tonight's lecture by refreshing your memory regarding some basic art historical facts; facts that you now realize are the basis for the conspiracy that continues to plague us. Let us begin with the summer of 1973 in Amarillo, Texas, with the death of Robert Smithson, the American sculptor. In recalling that period most of us had no reason to believe the circumstances were anything but accidental. The aircraft simply lost control; the motor failed, he died. There were no suspicions. Four years later on July 12, 1977, sixty miles south of Las Vegas, Nevada, Walter De Maria committed suicide. He was preparing the final details concerning the installation of his lightening rod project in the desert. The art community was shocked but the investigation uncovered no circumstances that could be considered abnormal. I became suspicious. On September 11, 1977, four years after Robert Smithson's death, Michael Heizer, the American earth artist, was found trampled to death outside his trailer east of Reno, Nevada. As far as I was concerned, my suspicions were justified. All three of these artists worked within a similar sensibility, that of large, land based projects. The coincidence was overwhelming. The art community became slightly edgy. This discomfort broke into mild hysteria when on January 15, 1979, a Boeing 747 en route to Copenhagen exploded off the coast of Sweden; all the passengers were killed. On board were Carl Andre, Robert Morris, Bruce Nauman, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Robert Barry, and William Wegman. Bomb fragments were discovered within the wreckage and the reports termed the situation "bizarre". Apparently, the placement of the bomb in proximity of the passengers created rather unusual after-effects. It was now overwhelmingly obvious that we were in the midst of a conspiracy. American artists whom had surfaced during the sixties were the target of a carefully planned series of assassinations beginning in 1973 with the death of Robert Smithson.

I have always believed this, although with Smithson's death I had no direct clues. Meanwhile, I began preparing myself for what I felt would be the slow and complete annihilation of the American avant garde. A methodical masterplan, spread over perhaps twenty years, but successfully wiping out the backbone of American art. My first performance project using a marionette as a stand-in was tested in 1973. Many felt this was just another extension of myself, similar to the performance projects in which I involved my children in activities which spread or passed on my actions. However, behind the early performance figures was a mounting paranoia that shortly, if I remained surfaced, I too would become a victim of assassination. I was not able to detect any theme or consistant patterns in the deaths of the early victims, Smithson, De Maria, Heizer, outside of the obvious relationship of their work. I did, however, after the plane crash over Sweden in 1979 notice underlying abstract connections that are often found in the methodology or logic used in artmaking. On September 19, 1980, eight months after the crash of the Boeing 747, Vito Acconci fell down an open elevator shaft of his mother's apartment building in the South Bronx. Because of my close relationship with Acconci, I was notified immediately of this tragedy and did, in fact, rush to the Bronx. It was then that I knew my suspicions were warranted. There was an artist behind these acts. The individual acts were facets within an evolving larger work. Acconci's body lie in the basement of the tenement building. He had dropped fourteen floors. There were spears of intersecting light patterns jabbing into his body from the cracks in the basement ceiling. They produced an almost perfect grid over the body, containing it in six squares. God knows how a body lands after a fall, a fall almost two hundred feet. But I have never seen a position like this; he was completely rigid. His right side pressed into the soft earth of the shaft's floor, showing only the left side... he looked more as if he had risen from the ground than fallen from a great distance. His body was magically integrated within the space. As the authorities pulled Acconci from this tomb of intersecting light patterns, the imprint of his body appeared. It seemed more related to art than to death.

For the next few months I emersed myself in the examination of facts and details pertaining to what now amounted to the death of eleven artists all of which occurred between 1973-1980. I was not alone in my interrogation of these actions. I remember only too clearly back in 1970, twenty-five years ago, speculating on the art of the 80's feeling out the sensations of my own development, testing hypothetically the duration of particular sensibilities in terms of change. The 80's always appeared dark and mysterious somehow. The rhythm in my own work did not make the sufficient leap to afford a perspective into the future. When the eighties came upon us with Acconci's death the new art suddenly showed itself. In some way our individual objective gave way to a union of investigation, our work became an instrument to combat what seemed to be happening to us. The 80's bred "the art of survival". Artists became investigators. The purpose of the American avant garde was to break the code, trace the connections, feel out the rhythms, and shed light on what seemed to be an untranslatable aesthetic masterplan set into motion by presumably an artist. As victims continued to fall during the winter of 1981 (Robert Ryman and Keith Sonnier were taken within the same week) the better galleries began to close. Their attempts to absorb new artists to replace the growing number of assassination victims failed. Mediocracy prevailed in most of the Art community. Critical writing focused on the more lightweight developments for fear of implication or association with the aesthetics of possible victims of assassination. My new projects continued with surrogate performances. The inclusion of an Audio System built into the figures started in the mid-seventies. This device allowed me to inject live voices into the figures from offstage. These indirect performances became less frequent because the risk of even being in close proximity to the work was too great. All

(continued next page)

Identity Stretch 1970-1975 Goudron chaud épandu. 300 pieds sur 1000 pieds. Artpark, Lewiston (New York)
Empreinte gauche: pouce droit. Erik Oppenheim.
Empreinte droite: pouce droit. Dennis Oppenheim.
Impressions de pouces exécutées sur une matière élastique, étirées au maximum puis photographiées.
Emplacement de Lewiston relevé pour installation de quadrillage, en utilisant le fil blanc de maçon. Un camion fait l'épandage du goudron dans le quadrillage, en suivant approximativement le circuit formé par les crêtes papillaires agrandies des empreintes de pouces allongées et se recouvrant en partie.

Identity Stretch, 1970-1975.
Hot sprayed tar. 300 feet by 1000 feet.
Artpark Lewiston, New York. Left print. Right Thumb. Erik Oppenheim. Right print. Right thumb. Dennis Oppenheim. Preliminary procedure.
Thumb prints made on elastic material, pulled to maximum, then photographed. Lewiston site surveyed for grid installation, using white mason's line. Spray truck worked within grid, following approximate course made up of enlarged papillary ridges of elongated and partially overlapping thumb prints.

Lecture pièce #1 *(suite)*
(Robert Ryman et Keith Sonnier perdirent la vie la même semaine), les bonnes galeries commencèrent à fermer leurs portes. Elles avaient échoué dans leurs tentatives de recruter de nouveaux artistes pour remplacer ceux qui avaient été victimes d'assassinats. La médiocrité régnait sur une grande partie du milieu artistique. Les critiques s'attachaient aux tendances les moins significatives par crainte d'être associés à l'esthétique de victimes potentielles. Je poursuivis mes projets de performances avec des substituts. L'intégration aux personnages d'un système acoustique débuta au milieu des années 70. Ce dispositif me permit de doter mes figurants de voix réelles depuis les coulisses. Ces performances indirectes se firent moins fréquentes à cause du risque devenu trop grand de se trouver même simplement à proximité de ces travaux. Les compagnies de danse dynamiques de la fin des années soixante disparurent... Yvonne Rainer, Joan Jonas et Trisha Brown succombèrent durant leur spectacle. Des musiciens tels que Phil Glass et Steve Reich s'en furent vivre incognito, mais il y eut des rumeurs à l'effet que Glass aurait été la victime d'une collision de plein fouet dans le Midi de la France. On n'avait eu aucune nouvelle de Steve Reich en quinze ans. Moi-même, bien sûr, vivais aussi dans le secret. Le quartier de South Houston à New York devint un paysage désolé d'immeubles abandonnés. Certaines industries s'installèrent dans les environs dans une tentative de sauver le quartier d'une détérioration complète, mais il acquit la réputation de village-fantôme à New York; à l'instar d'un décor de théâtre, il n'avait plus aucune réalité. Les propriétaires manquaient à leurs obligations. Des squatters commencèrent à occuper la plupart des immeubles de West Broadway, dont le 420, qui devint un foyer d'héroïnomanes. Seules deux galeries demeurèrent dans le quartier pendant cette période mais, il va sans dire, le calibre des oeuvres qu'elles exposaient frisaient celui de l'art dans les grands magasins et leurs propriétaires n'avaient aucun moyen de se tenir au fait de l'histoire de l'art récente. Les rencontres d'artistes qui s'étaient multipliées au cours des années 70 pour tenter de contrer la vague de ce qui devint connu sous le nom d'"esthétique de l'assassinat" cessèrent au moment où une salle entière, panelistes et assistants, fut abattue à la mitraillette dans le style de Chicago; ne survécurent que trois des membres de l'"Underground". Même cette méthode d'exécution, classique en apparence, avait les composantes d'une performance ou d'une activité artistique délibérée. L'un des survivants rapporta que le feu des mitraillettes provenait de quatre coins. Le type de cartouche utilisé était celui d'une balle à traînée, laissant des traces de sa trajectoire, de sorte que, au plus fort de la tragédie, il y avait dissection parfaite de la salle d'un coin aux autres. Le 16 novembre 1987 je fus victime d'un attentat. Et ce fut grâce à un concours de circonstances imprévues que je m'en tirai avec des blessures seulement. Cela était devenu courant. Plusieurs artistes échappèrent à l'assassinat pendant cette période. En aucun des cas on ne découvrit d'indices permettant d'identifier des suspects. D'une façon ou d'une autre, bien que l'envergure et le degré d'exactitude marquant ces actes évoquaient une armée ou, du moins, un groupe bien organisé, on était au fond persuadé, c'est-à-dire les victimes ayant survécu étaient persuadées qu'il s'agissait d'une seule et même personne.

Lecture pièce #1 *(cont'd)*
the strong dance companies of the late sixties were wiped out... Yvonne Rainer, Joan Jonas, and Trisha Brown died during their performances. Musicians such as Phil Glass and Steve Reich went into hiding but reports suggested that Glass had been the victim of a head-on collision in the south of France. There had been no news of Steve Reich in fifteen years. Of course, I too, went into hiding. The South Houston area of New York became a barren landscape of foreclosed buildings. Some commercial industries moved into the area and in an attempt to save it from complete deterioration but generally it was known as New York's ghost town, like a stage set, it was no longer real. Landlords defaulted. Squatters began to occupy most of the buildings on West Broadway such as 420, which became the home of heroin addicts. Only two galleries remained in that area throughout this period, but, needless to say, the caliber of work they exhibited bordered on department store art and its proprietors had no way of relating to any sense of recent art history. Meetings of artists which proliferated during the 70's in an attempt to confront this wave of what became known as 'aesthetics of assassination' came to a halt when an entire room full of panelists and the audience were machine gunned Chicago-style, leaving only three members of the underground alive. Even that seemingly classical method of execution had the constituents of a performance or some considered art activity. One survivor spoke of bursts of machine gun fire projected from four corners. The type of cartridge used was a tracer shell which produces traces of the trajectory, causing, during the peak volley, a perfect dissection of the room from corner to corner. On November 16, 1987, an attempt was made on my life. It was only due to bizarre circumstances that I escaped only wounded. This was not uncommon. Several artists escaped assassination during this period. Never at any point were there any clues left leading to suspects. Somehow, even though the grand scale and exactness of these acts suggested an army or at least a well organized group, the inside feeling, that is, the feeling of the remaining victims, were that these acts were produced by one person.

Early morning blues 1976-1977; Composition: Disque d'aluminium de 5' de diamètre avec sillons, système de son à quatre pistes à échangeur de phase, amplificateur stéréo; réchaud de néon de 10' de diamètre avec bouilloire émaillée.

Early morning blues Components: 5' aluminum record fully tracked with leads to a phase shifter and stereo amplifier. 10' diameter neon hot plate with enamel pot.

Bande son:

C'est là-bas, hors de portée, sur le bord extérieur du réchaud, l'idée est hors de portée, et elle ne vous appartiendra que lorsqu'elle sera en plein centre... dans le pot... elle ne sera pas à vous tant qu'elle ne sera pas prête à être versée le lendemain matin, pour que vous puissiez absorber les pensées que vous avez eues pendant la nuit... Pouvez-vous le franchir pour minuit, le franchir à trois heures... êtes-vous bien là le matin... là où vous devriez être? Prenez-le à petites gorgées le matin, ré-absorbez-le dans votre esprit. Faites démarrer ces idées... faites-les bouger... violentez-les la nuit... forcez-les à sortir au jour...

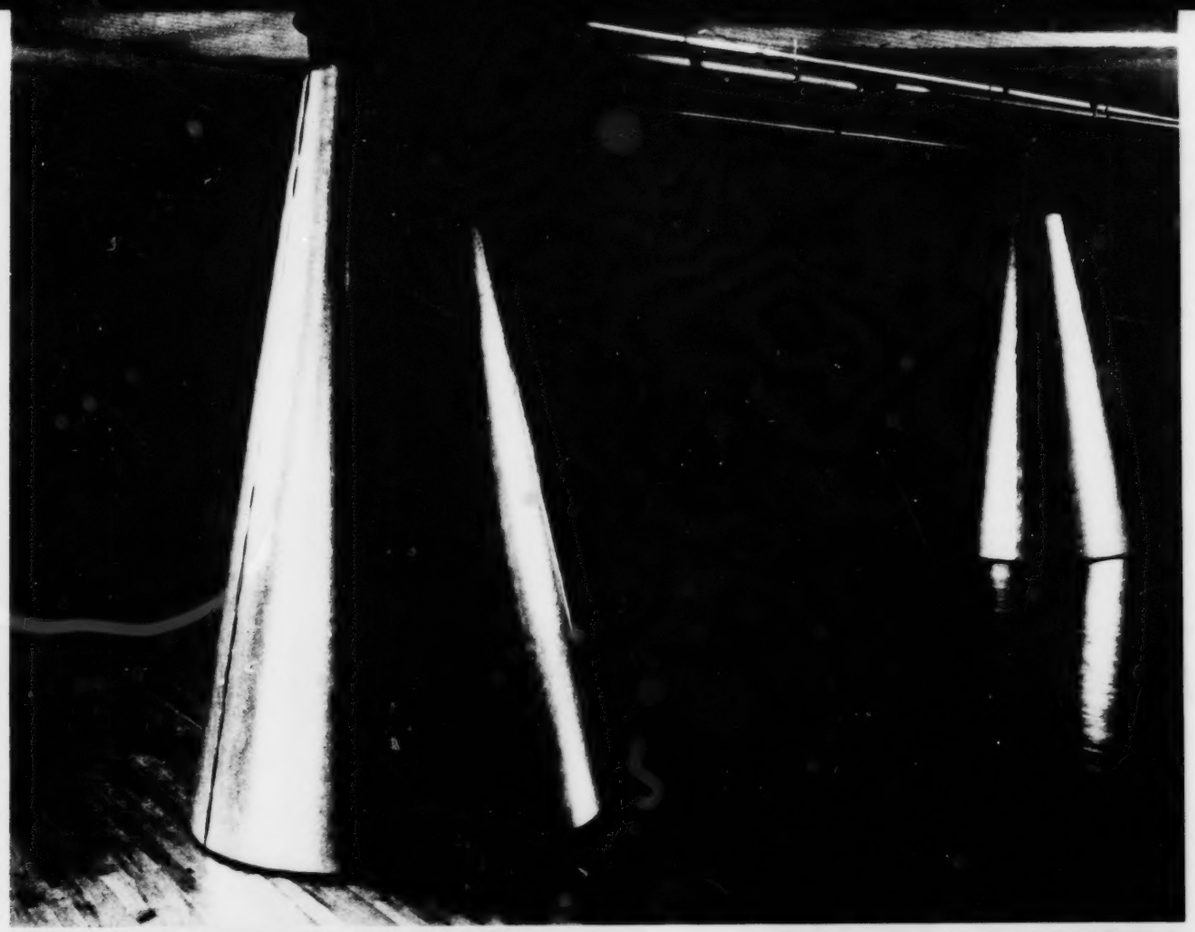
Pouvez-vous vous réveiller ce matin, avec ce que vous avez pris hier soir? Pouvez-vous mêler vos pensées à votre café... ce point chaud qui demeure en vous toute la journée. Avancez vers la chaleur. C'est une horloge, c'est le minuteur du réchaud... pourrez-vous l'atteindre avant le matin, pouvez-vous franchir toute cette distance... pouvez-vous faire face à vos pensées de la nuit précédente le lendemain. Poussez les pensées du matin vers le centre du réchaud. Rendez vos pensées liquides. Rendez-vous vos pensées à vous-même le matin... lorsqu'il n'y a rien d'autre qui encombre... Si vous rabattez le couvercle sur vos pensées le soir, vous vous réveillerez devant rien... votre café sera une eau morte... des pensées inanimées, sans substance...

Soundtrack:

It's on the outer edge of the burner, the idea's on the outer edge, and it's not yours until it's in the center.... inside the pot... it's not yours until you can pour it out in the morning, so you can drink the thoughts you had last night.

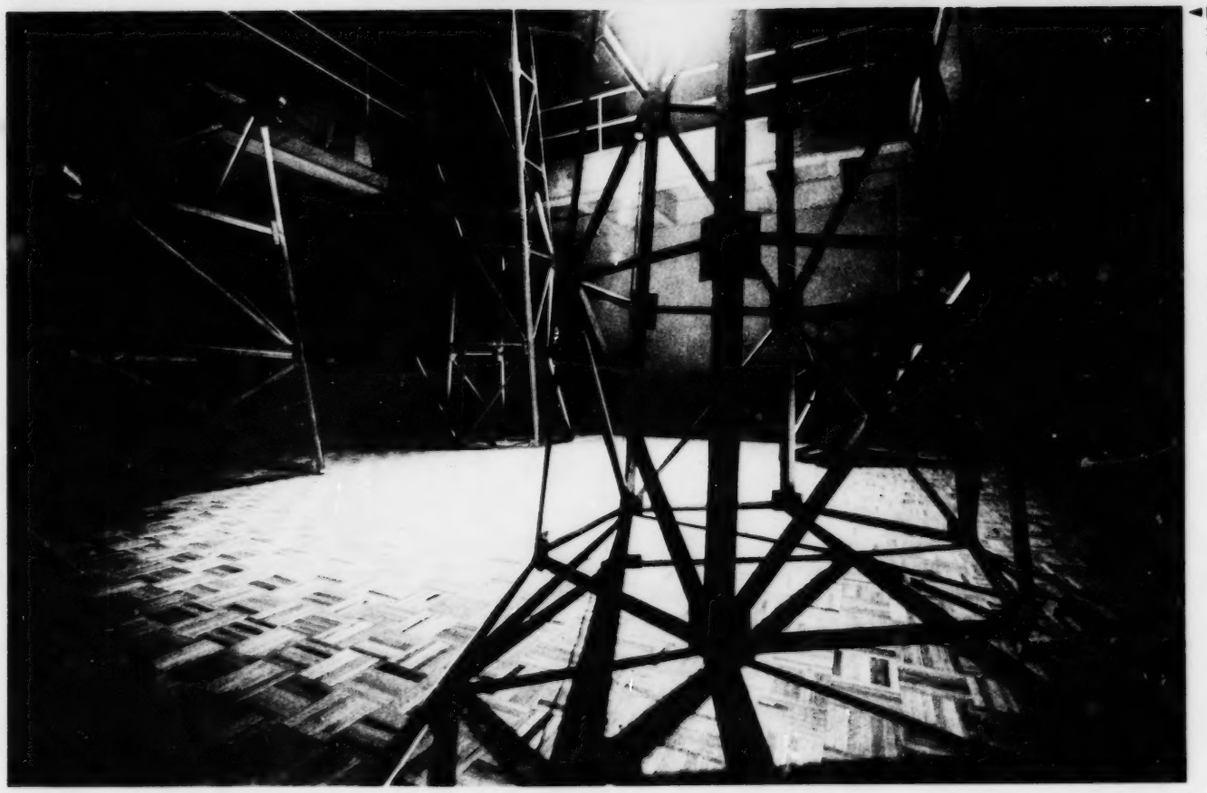
Can you travel it by midnight... can you travel it by three... are you there in the morning... where you ought to be? Sip it in the morning... sip it back into your mind... Get those thoughts to move around... get them to spin... push them around at night... push your thoughts into the morning...

Can you wake up this morning, with what you had last night? Can you get your thoughts into the coffee... that hot center that stays with you all day. Work your way towards the heat. It's a clock, the burner's a clock... can you get around it by morning... can you travel that fast... can you drink last night's thoughts the next day. Push the morning's thoughts into the center of the burner. Make your thoughts liquid. Give your thoughts back to yourself in the morning... when nothing else is around. Put the covers over your thoughts tonight, and you'll wake up with nothing... you'll sip your coffee like stillwater... still thoughts... untraveled...



sonore stéréo, projecteurs. Extrait de la bande sonore: "... Vous dites maintenant que vous pompez mais rien ne vient... eh bien alors, si votre puits est tari, d'où vient toute cette vapeur s'il ne reste plus rien à brûler... qu'est-ce donc qui remplit l'air...".

Twin wells 1976-1977. Installation at John Gibson Gallery, N.Y.C.
6' x 8' sheet metal, smoke, stereo sound-track, spotlights. Excerpt from sound track: "... now you say you're pumping but nothing's coming through... well then, if your well's run dry, where's all this steam coming from if there's nothing left to burn... what is it that fills the air..."



◄ **Dayton falls** 1977. Installation située à la Wright State University, Dayton (Ohio). Quatre tours d'acier, triangle de 5', carré de 10', hexagone de 15', octogone de 20'. Piste sonore avec haut-parleurs. (Bruit de chute d'eau).

Dayton falls. Installation at Wright state university, Dayton, Ohio, 1977. Four steel towers, 5' triangle, 10' square, 15' hexagon, 20' octagon. Trumper speakers-soundtrack: noise of waterfall.

Three downward blows (knuckle marks), 1977. ►
Procédé: explosion souterraine, à 5' et 6' sous terre, diamètre approximatif des cratères: 4', 6', 8', 10'. Lolo, Montana.

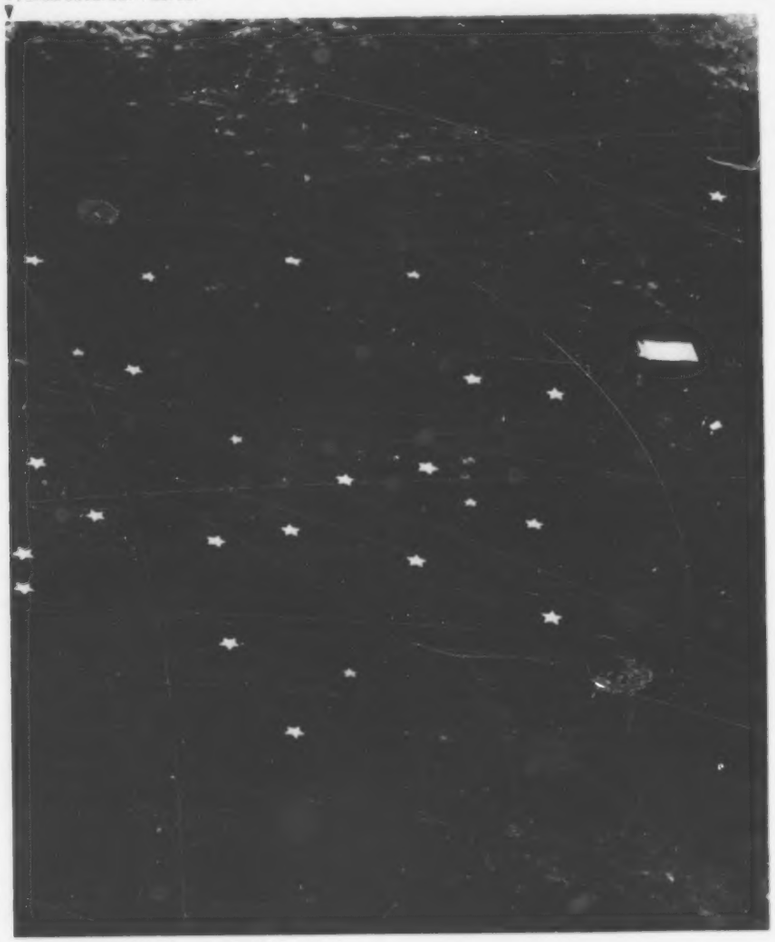
Three downward blows (knuckle marks), 1977.
Lolo, Montana.
Procedure: underground explosion at 5' to 6' below ground approximate diameter of the craters: 4', 6', 8', 10'.

I shot the sheriff, 1977. Installation à l'Université de Rhode Island.
Fusil à double canon, conduit électrique, réflecteur, étoile transparente tournante, piste sonore sur boucle: "J'ai tiré sur le shérif, mais pas sur son adjoint".

I shot the sheriff, 1977. Installation at the University of Rhode Island.
Double barrel shotgun, electrical conduit, spotlight, transparent star with turntable, soundtrack on loop: "I shot the sheriff, but I did not shoot no deputy".

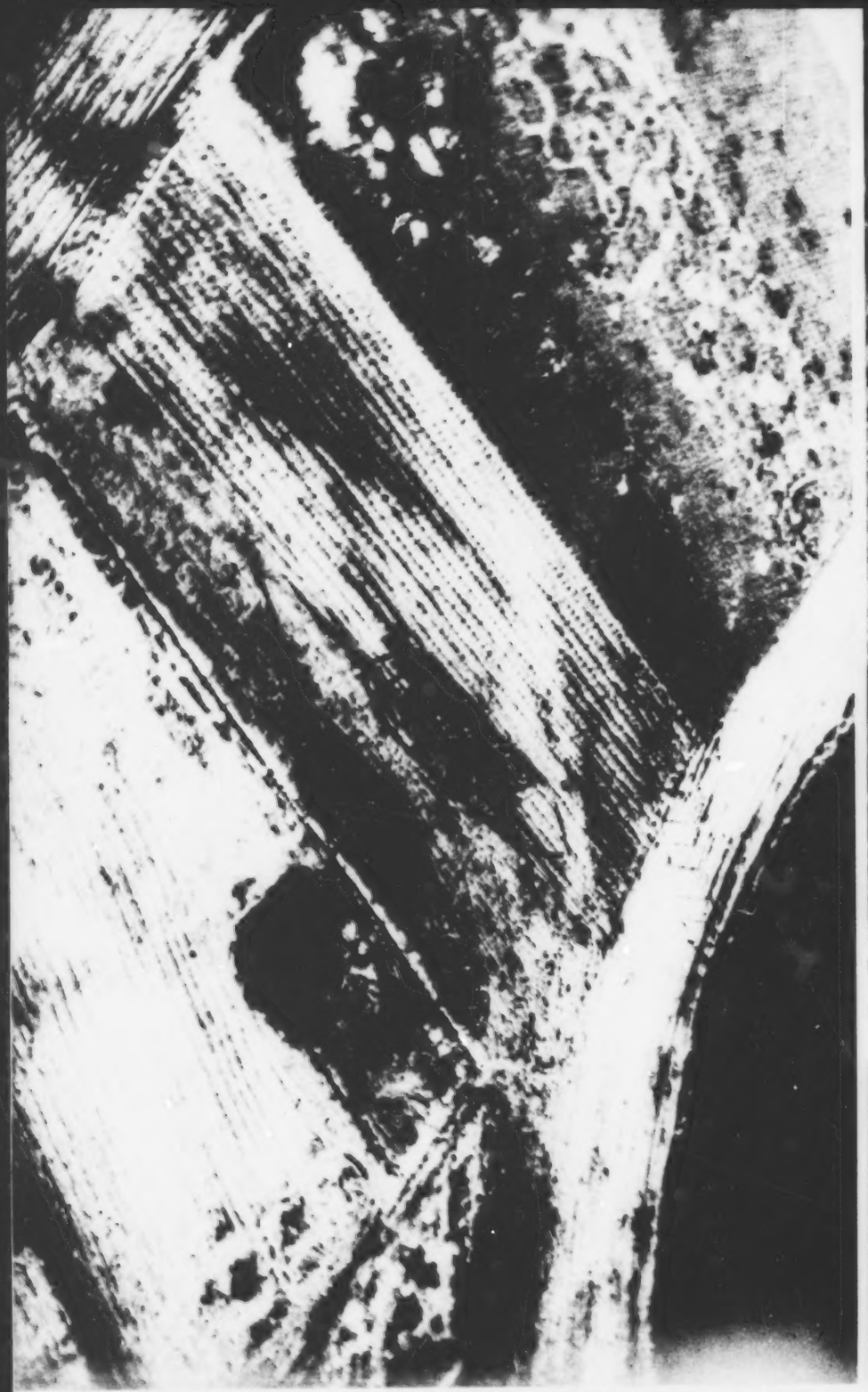
Wishing the mountains madness, 1977,Missoula, Montana, un de trois emplacements. Étoiles 4' x 4'; superficie: 4 acres.

Wishing the mountains madness 1977, Missoula, Montana, one of three locations. Star units, 4' x 4'; area covered: 4 acres.



Dream lines, 1976. Deux emplacements. Proposition de projet pour l'ouest des États-Unis. Bitume peint au pistolet, pigmentation colorée; 2,000'.
Dream lines, 1977. Two locations: Project proposal for Western United States; sprayed tar, colored pigment 2000'.

Tank skid, 1977. Projet pour l'ouest des États-Unis. Tours de béton 10', 20', 30', 50' (hauteur)
Tank skid, 1977. Proposal for Western United States. Concrete towers 10', 20', 30', 50' (height)



Feather ridge transfer, 1976. Propositions de projets pour l'ouest des États-Unis. Bitume peint au pistolet, pigmentation colorée. Dimensions 75', 100', 150'.
Feather ridge transfer, 1976. Projects proposal for Western United States; sprayed tar, colored pigment; dimensions 75', 100', 150'.

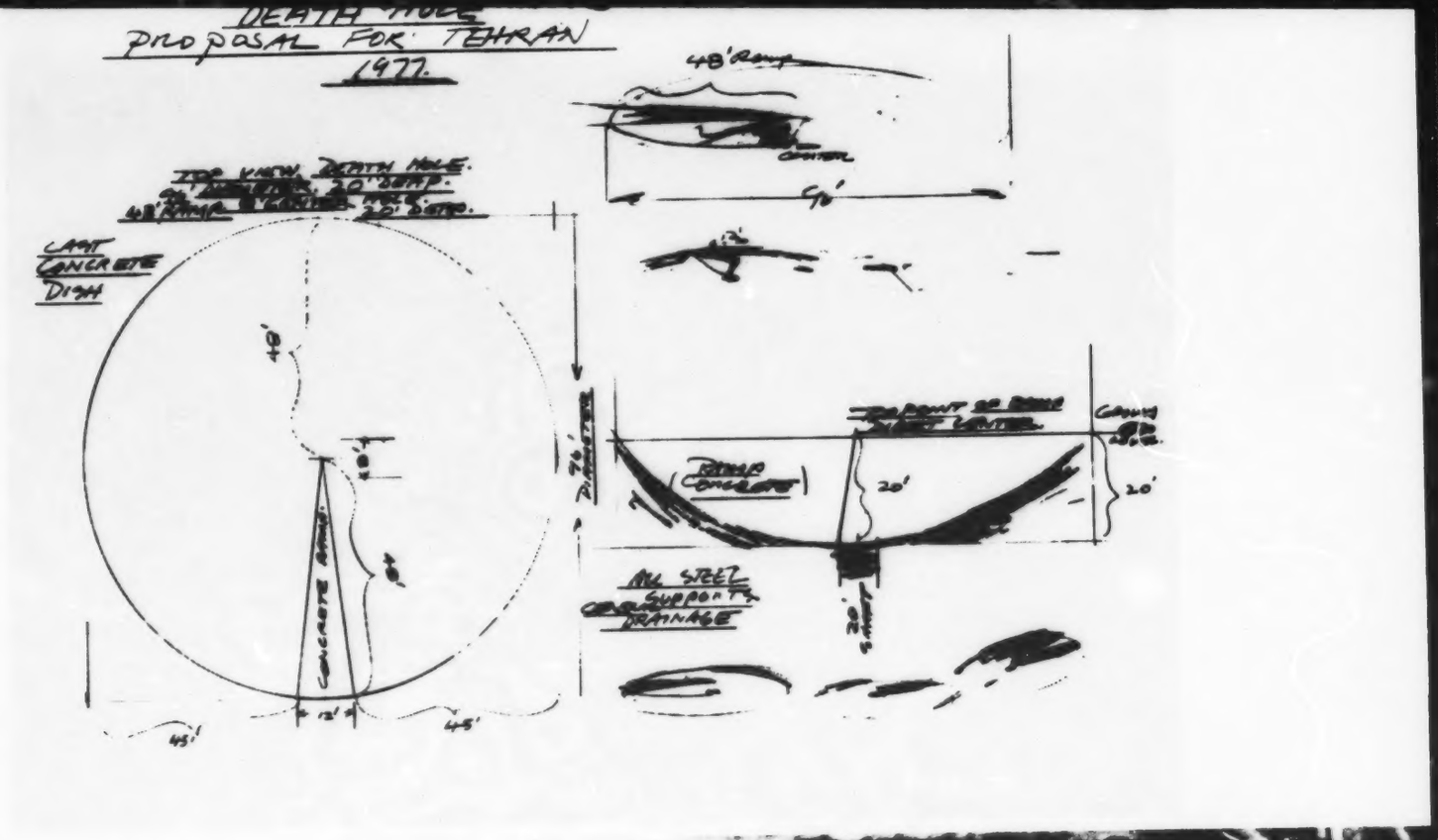
Silver disk landing field 1976, Proposition de projet pour l'ouest des États-Unis.
Copeaux métalliques soufflés. Diamètre: 500'.
Silver disk landing field, 1976. Project proposal for Western United States; Plowed metal fillings; diamet

Rainbow pass or Color mix, 1977. Proposition de projet pour l'ouest des États-Unis; béton coloré, bitume 200' x 200'.
Rainbow pass or Color mix, 1977. Project proposal for Western United States; colored concrete, tar, 200' x 200'.

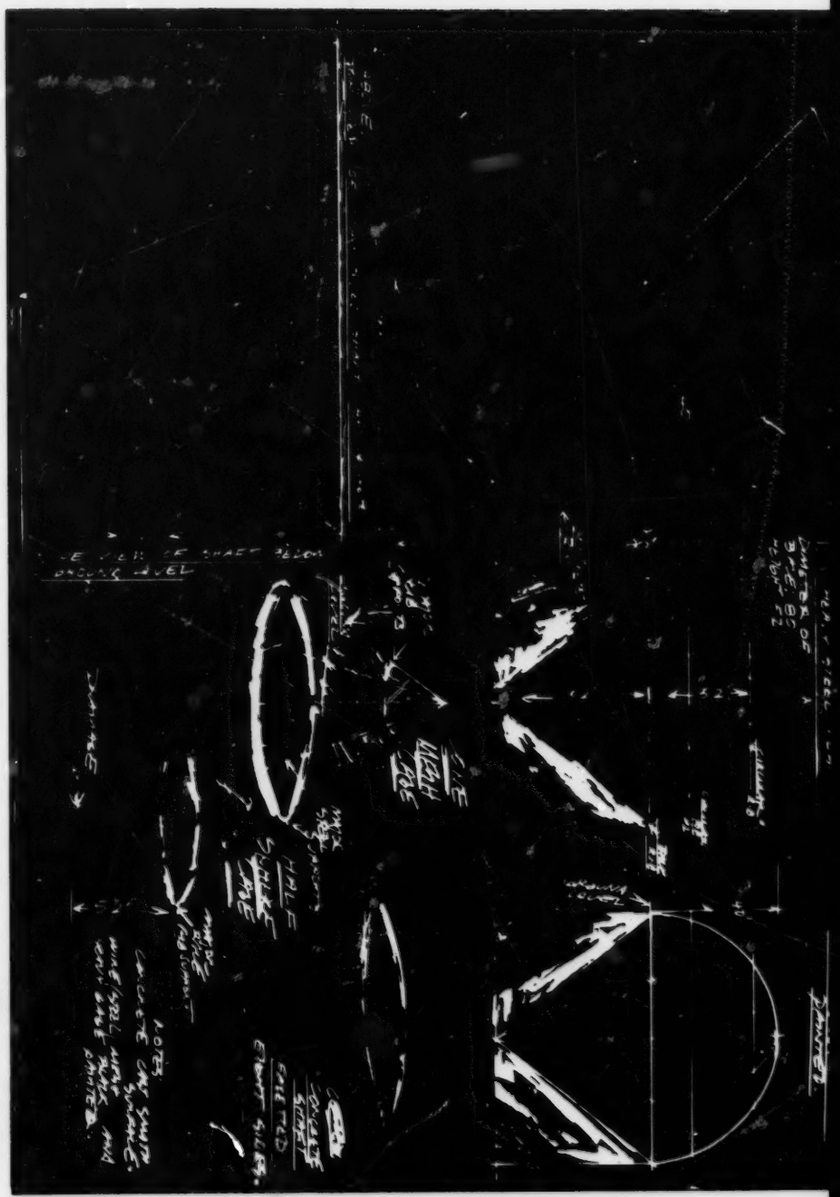
Wolf it down, 1977. Proposition de projet pour l'ouest des États-Unis. Terre provenant de l'excavation, béton, bitume. Hauteur 18', profondeur 12', longueur 300'.
Wolf it down, 1977. Project proposal for Western United States; excavated earth, concrete, tar, height 18', depth 12', length 300'.

Star skid 1977, Proposition pour l'ouest des États-Unis.
Béton coulé, fragments de verre; diamètre: 30', tranchée de 200'.
Star skid, 1977. Project proposal for Western United states.
Cast concrete, broken glass. 30' diameter, 200' trench.

Dried up, 1977, Proposition de projet pour l'ouest des États-Unis; excavation. Dimensions: 2,000'.
Dried up, 1977. Project proposal for Western United States. Excavated earth; dimensions 2000'.



Death hole, 1977. Proposition de projet pour Téhéran
Charpente d'acier, béton coulé. Diamètre 96', profondeur 20', rampe 48', cavité centrale 8'.
Death hole, 1977. Project proposal for Tehran ; steel support, cast concrete: diameter 96', depth 20', ramp 48', center hole 8'.



CAGE 1977. Projet pour Teheran.
Barres d'acier, bassin de beton, grillage d'acier, diametre 80', profondeur 52', hauteur 52'.
CAGE 1977. Project proposal for Tehran.
Steel supports, concrete basin, steel mesh, 80' diameter, 52' depth, 52' height.

Né à Mason City, Washington, en 1938. Études à la School of Arts and Crafts (BFA 1965) et à Stanford University (MFA 1965). L'artiste vit et travaille à New York.

Born in Mason City, Washington, 1938. Educated at School of Arts and Crafts (BFA 1965), Stanford University (MFA 1965). Lives and works in New York City.

Expositions solo
One-man exhibitions

1968
John Gibson Gallery, New York, N.Y.

1969
John Gibson Gallery, New York, N.Y.
Galerie Lambert, Paris, France.
Galerie Lambert, Milan, Italie.

1970
Reese Palley, San Francisco, Californie.
John Gibson Gallery, New York, N.Y.
Pennsylvania Art Museum, Erie, Pa.
Lea Ruma, Naples, Italie.
WSU Crossman Gallery, Whitewater, Wisc.

1971
Galerie Yvon Lambert, Paris, France.
Galerie F. Lambert, Milan, Italie.
Harcus Krakow Gallery, Boston, Mass.
Galerie 20, Amsterdam, Pays-Bas.

1972
Sonnabend Gallery, New York, N.Y.
Nova Scotia College of Art, Halifax, N.S.
Mathias Feldi, Paris, France.
Tate Gallery, Londres, Grande-Bretagne.
L'Attico, Rome, Italie.
Galerie D., Bruxelles, Belgique.

1973
Rivkin Gallery, Washington, D.C.
Galerie Sonnabend, Paris, France.
Galerie Forma, Gênes, Italie.
Galerie D, Bruxelles, Belgique.
Gallery Mayor, Londres, Grande-Bretagne.
MOCA, San Francisco, Californie.
Sonnabend, New York, N.Y.

1974
Galerie Forma, Gênes, Italie.
Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas.
John Gibson Gallery, New York, N.Y.
Galerie Oppenheim, Cologne, Allemagne.
Galerie D / Galerie Oppenheim, Bruxelles, Belgique.
Paolo Barrozzi, Milan, Italie.

1975
Galerie Schema, Florence, Italie.
Galerie Vega, Liège, Belgique.
P.M.J. Self Gallery, Londres, Grande-Bretagne.
Galerie Lambert, Paris, France.
Galerie Oppenheim, Cologne, Allemagne.
John Gibson Gallery, New York, N.Y.
The Kitchen, New York, N.Y.
Anthology Film Archives, New York, N.Y.
Galerie Lambert, Milan, Italie.
Galerie Castelli, Milan, Italie.
Retrospective, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles.

1976
M.L. D'Arc Gallery, New York, N.Y.
Framartstudio, Naples, Italie.
Retrospective, Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam, Pays-Bas.
Bo Alveryd Gallery, Kavlinge, Suède.

1977
M.L. D'Arc Gallery, New York, N.Y.
CARP, Los Angeles, Californie.
Galerie H / M, Bruxelles, Belgique.
Galerie Hans Meyer, Dusseldorf, Allemagne.
John Gibson Gallery, New York, N.Y.
Multiples Ltd., New York, N.Y.
University of Rhode Island, Kingston, R.I.
University of Montana, Missoula, Montana.
Wright State University, Dayton, Ohio.
Galerie Yvon Lambert, Paris, France.
Galerie Yaki Kornblit, Amsterdam, Hollande.

Group Exhibitions

1968
Dwan Gallery, "Language II-III", New York, N.Y.
Dwan Gallery, "Earthworks", New York, N.Y.
Whitney Museum Sculpture Annual, New York, N.Y.
MOMA, "New Media-New Methods", New York, N.Y.
Cornell University, "Earth", Ithaca, N.Y.
Fernsehgalerie, "Land Art", Berlin, Allemagne de l'Ouest.
Stedelijk Museum, "Op Losse Schtoeven", Amsterdam, Hollande.
San Francisco Art Institute, "Eugenia Butler Exhibition", San Francisco, Californie.
Staatische Kunsthalle, "Prospect", Dusseldorf, Allemagne.
Seth Siegelaub, "March", New York, N.Y.
John Gibson Gallery, "Ecological Art", New York, N.Y.
Richmond Art Center, "Return to Abstract Expressionism", Richmond, Virginie.
Bern Kunsthalle, "When Attitude Becomes Form", Suisse.
MCA, "Art By Telephone", Chicago, Illinois.
Edmonton Art Gallery, "Place and Process", Alberta, Canada.
Jewish Museum, "The Artist's View", New York, N.Y.
Bern Kunsthalle, "Art After Plans", Suisse.
Seattle Art Museum "587-087", Washington.
Vancouver Art Museum, "955-000", Vancouver, Canada.
Galerie Swart, Amsterdam, Pays-Bas.
Fort Worth Art Museum, "Contemporary American Drawings", Fort Worth, Texas.

1970
Multiples, Inc., "Artists and Photographs", New York.
MCA, "Evidence on the Flight of Six Fugitives", Chicago, Ill.
School of Visual Arts, "Films by D.O.", New York.
New York Cultural Center, "Conceptual Art / Aspects", N.Y.
MOMA, "Information", New York.
MOMA, "Recorded Activities", New York.
MOMA, "Arte Povera, Conceptual Art, Land Art", New York.
Galerie Yvon Lambert, "American Drawings", Paris.
Southampton Museum, "Land Projects by Six Artists", N.Y.
Japan Art Society, "International Exhibition", Tokyo.
Taxis Palais Gallery, "Situation Concepts", Innsbruck, Australie.
MOCA, "Body", San Francisco, Californie.
ICA, "Against Order", Philadelphie, Pennsylvanie.
Whitney Museum Sculpture Annual, New York.
Chicago Art Institute, "Films - Wabash Transit", Chicago, Ill.

1971
Boston Museum of Fine Arts, "Elements", Boston, Mass.
Reese Palley, "Environmental Surfaces", New York, N.Y.
Galerie Lambert, "Group Show", Milan, Italie.
MOMA, "Pier 18", New York, N.Y.
Kroller-Muller Museum, "Films / Sonsbeek", Otterloo, Hollande.
Kunsthalle, "Projection '71", Dusseldorf, Allemagne.
Biennale de Paris, France.
Center of Art / Communication, "Art Systems", Buenos Aires.
98 Greene St., "Video, Films, Performance", New York, N.Y.
Whitney Sculpture Annual, New York, N.Y.
Stedelijk Museum, "Beyond Law and Order", Amsterdam, Hollande.
John Gibson Gallery, "Body", New York, N.Y.

1972
Memorial Art Gallery, "Art Without Limit", Rochester, N.Y.
School of Visual Arts, "Performance Spaces", New York, N.Y.
New York Cultural Center, "American Prints", New York, N.Y.
Sonnabend Gallery, "13 Artists Chosen for Documenta", N.Y.
Incontri Internazionali d'Arte, "Persona 2", Rome, Italie.
Spoleto Festival, "420 West Broadway", Italie.
Documenta V, Kassel, Allemagne de l'Ouest.
"Encuentros en Pamplona", Pampelune, Espagne.
New York Cultural Center, "Making Megalopies Matter", N.Y.

1973
Whitney Museum, "American Drawings", New York, N.Y.
Sonnabend Gallery, "Drawings", New York, N.Y.
Galerie Yvon Lambert, "Actualité d'un Bilan", Paris.
Musée Galliera, "Aspects de l'Art Actuel", Paris.

1974
112 Greene St., Video / Performances, New York.
MIT, "Interventions in Landscape", Boston, Mass.
Edinboro State College, "Instructions", Pennsylvanie.
Koln Kunsthalle, "Project 74", Allemagne.
The Clocktower, "Works and Words", New York, N.Y.
Stefanotty Gallery, "Live!", New York, N.Y.
Artist's Space, "Video Tapes", New York, N.Y.
Kennedy Center for the Performing Arts, "Art Now", N.Y.

1975
Museum of Contemporary Art, "Body Art", Chicago, Illinois.
Musée de Lund, "Camera Art", Suède.
Patterson College, "Camera Art", New Jersey.
Galerie Stadler, "Body Art", Paris.
New York Cultural Center, "Nude in American Art", New York.
Museum of Contemporary Art, "Menace", Chicago, Illinois.
Fine Arts Building, "Self-Portraits", New York, N.Y.
Fine Arts Building, "Lives", New York, N.Y.
Moore College of Art, "Labyrinth", Philadelphie, Pa.
Clocktower, "Selections from ...", ...
Institute of Contemporary Art, "Video Art", Philadelphie, Pa.
Kunst als Leben, "Art as Living Ritual", Autriche.
Whitney Resource Center, "Art in Landscape", New York, N.Y.

1976
Biennale de Venise, Venise, Italie.
Retrospective, John Gibson Gallery.
Athens Museum, "New Art for Jimmy Carter", Athens, Ga.
P.S.I., "Rooms", New York, N.Y.
I.C.A., "Vogel Collection", Pennsylvanie.
Galerie Isy Brachot, "Body Art", Bruxelles, Belgique.
Musée Louisiana, Stockholm, Suède.

1977
Brown University/Rhode Island School of Design, "Space Window", Providence, R.I.
Clark Institute, "The Dada Surrealist Heritage", Williamstown, Massachusetts.
Institute of Contemporary Art, "Wit and Wisdom", Boston, Mass.
Eugenia Cucalon Gallery, New York, N.Y.
Galerie Magers Bonn, "Kunst und Architektur", Bonn, Allemagne de l'Ouest.
Contemporary Arts Museum, "Narrative Art", Houston, Texas.
Palais des Beaux-Arts, "American Works from Belgium Collectors", Bruxelles, Belgique.
Philadelphia College of Art, "Time", Philadelphie, Pa.
The New Museum, "Early Work By Five Contemporary Artists", New York, N.Y.
Musée d'art contemporain, Téhéran, Iran.
Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, New York.
Whitney Downtown Museum, "Words", New York, N.Y.
Documenta VI, Kassel, Germany.
A View of a decade, Contemporary Art Museum, Chicago, Illinois.

Bibliographie / Bibliography

1968
Artforum, "Sedimentation of the Mind", Robert Smithson, Septembre.
Artforum, "Earthworks and the New Picturesque", Sidney Tillam, Décembre.
Art News, "John Gibson Show", p. 17, Été.
Arts Magazine, "Earth in Upheaval", Peter Hutchinson, p. 19, Novembre.
Connaissance des Arts, "Le Rêve Américain: Le Grand Canyon, Les Jeunes Artistes", p. 29, #200, Octobre.
Land Art, catalogue, Gary Schum.
Mademoiselle, "Most likely to Succeed", L. Lehrman, Septembre.
Newsweek, "The New Art — It's Way, Way, Out", Howard Junker, 29 juillet.
Newsweek, "Sculpture 1968", David Shirey, 30 décembre.
New York Post, "Exhibitions Not Exhibitionists", Emily Genauer, 25 mai.
New York Post, "Art and the Artist", Emily Genauer, 21 décembre.
New York Times, "An Artful Summer", G. Glueck, 18 mai.
New York Times, "Aux Barricades", G. Glueck, 15 décembre.
San Francisco Chronicle, "Tasteful Rendition of an Old Art", Thomas Albright, 29 mai.
San Francisco Examiner, "Art out of Hand", S. Eichelbaum, 1er décembre.
San Francisco Examiner, compte rendu, Jacquin Sanders, 1er décembre.
Village Voice, John Perreault, "Illusions of Reality", 26 décembre.
Saturday Evening Post, "Getting Down to the Nitty Gritty", Howard Junker, Octobre.
Time, "The Earth Movers", 11 octobre.

1969
Art and Artists, "New York: Moving Out", R. Pomeroy, p. 56, Janvier.
Artforum, "D.O. - A presence in the Countryside", J. Bourgeois, pp. 34-8, Octobre.
Artforum, "Place and Process", W. Sharp, p. 47, Novembre.
Artforum, "Real Time Systems", J. Burnham, p. 52, Septembre.
Art Gallery, "Exhibitions", p. 25, Février.
Art in America, "Impossible Art — What It Is", D. Shirey, pp. 34-6, Mai.
Art News, "Sweet Mystery of Life", A. Goldin, 25 avril.
Art News, "Scuba Sculpture at MOMA", W. Johnson, pp. 52-3, Novembre.
Art Povera, G. Celant, Prager Publishers, pp. 126-32.
Arts Canada, "200 Yard Dash", p. 39, Octobre.
Arts Magazine, "Exercises in Anti-Style", Dore Ashton, pp. 45-6, Avril.
Arts Magazine, "Two Ocean Projects at MOMA", A. Robbin, pp. 24-5, Novembre.
Casabella, "Nature Has Arisen", G. Celant, pp. 104-7, Septembre.
Casabella, "Towards an Acritical Criticism", G. Celant, p. 42, #343, Décembre.
Cornell Daily Sun, "Earth in Review", M. Goldman.
557-087, catalogue, L. Lippard, Seattle.
Emmer Courant, compte rendu, Septembre.
Interfunktionen, "Land Art/Earth Works", F. Heubach, p. 30, #3.
Life, "What On Earth", D. Bourdon, 25 avril.
Nation, "Art", M. Kozloff, 17 mars.
Life, "Art You Can Bank On", 19 septembre.
Newsweek, "Down to Earth", H. Junker, 24 mars.

New York Times, "Roadside", G. Glueck, 22 juin.
New York Times, "Below Zero", G. Glueck, 25 janvier.
Nieuwsblad, Van Het Noorden, Hollande, 9 avril.
Village Voice, "Stock Exchange Removal/Transplant", J. Perreault, 13 février.
Village Voice, "Ithaca Earth Show", J. Perreault, 27 février.
Village Voice, "Off The Wall", J. Perreault, 13 mars.
Winschoter Courant, Finsterwold, Jan H. Henssema, 9 avril.
Pariscope, "Dennis Oppenheim", B. Borgeaud, 4-10 juin.
L'Express, compte rendu, O. Hahn, Paris, 2-8 juin.
Combat, compte rendu, O. Nanteau, 8 juin.

1970

Art In America, "The Iceman Cometh — Symptoms of the 70's", Jay Jacobs, Janvier/Février.
Art In America, compte rendu, G. Glueck, John Gibson Gallery, pp. 151-2, Mars.
Art News, compte rendu, Été.
Art News, "Lead Kindly Blight", D. Antin, p. 89, Novembre.
Arts Canada, "Catalyst", J. Burnham, p. 36, Août.
Arts Canada, "World Game", G. Youngblood, p. 46, Août.
Arts Magazine, "Documentizing", N. Calas, p. 31, Mai.
Artweek, "D.O., Conceptualist", C. McCann, 21 novembre.
Aspen Magazine #8, "Art/Information/Science", Automne.
Avalanche, "Discussions with Oppenheim, Heizer, Smithson", W. Sharp, Automne #1.
Casabella, "Archivo: C.O.", P. 42-4, Mars.
Corrierre Dolla Sera, "Land Art and Co.", 8 février.
Domus, "New York", p. 50, Juin.
East Hampton Star, "Earth Art", 30 juillet.
Flash Art, "Land Art", T. Catalano, p. 19 Mai/Juin
Flash Art, "The Chicago Scene", p. 19, Mai/Juin.
Horizon, "The Flight From Reason", T. Meeham, printemps.
Information, catalogue, MOMA, N.Y., p. 104.
Interfunktionen #5, "Kunst Als Kontext", pp. 1-41, Novembre.
Interfunktionen #4, "D.O.: Décompositions", p. 18-29, Mars.
National Observer, "Latest in Museums: No Walls at All", B. Marvel, p. 22, 10 août.
Magazin Kunst, "Concept Art", Klaus Honnef, p. 1759-67, Septembre.
New Multiple Art Catalogue, Arts Council of Great Britian.
Newsweek, "Artist Under Stress", D. Davis, p. 119, 25 mai.
New York Times Magazine, "Earth Art and Boulderdash", R. Bongartz, 1er février.
Recorded Activities, catalogue, Moore College of Art, Pa.
Robbo #5/6, "Quelques Aspects de l'Art Bourgeois", p. 30.
Sacramento Bee, "Conceptual Art", C. Johnson, p. 13, 19 juillet.
San Francisco Chronicle, "Return to Earthworks", A. Frankenstein, 5 novembre.
San Francisco Chronicle, "More Than One", T. Albright, 25 décembre.
Studio International, "Artist and Photographs", L. Alloway, p. 162, Avril.
Time, "Back to Nature", p. 69, 29 juin.
Vogue, "A Sound Enclosed Land Area", J. Gruen, 15 août.

1971

Art International, compte rendu, p. 80, Décembre.
Artforum, compte rendu, K. Syles, p. 84, Janvier.
Artforum, "Bodyworks", Jerome Tarshis, p. 85, Février.
Art in America, "Epilogue: The Dead Letter Office", Hugh Kenner, Juillet/Août.
Art in America, "Earthworks and Oz", D. Hickey, Septembre.
Artitudes, "Le Corps, Materiel d'Art", p. 1, Octobre.
Art News, "The Education of the Un-Artist: Part 1", Alan Kaprow, p. 28-30, Février.
Art News, "Perceived But Feeling", p. 69, Mars.
Arts Magazine, "Italy", Luca Ventury, Mars.
Arts Magazine, "Media/Art/Media", D. Davis, p. 43-5, Septembre.
Arts Magazine, "Subject/Object: Body Art", C. Nemser, P. 40, Septembre.
Avalanche, "A Discussion with Terry Fox, Vito Acconci, and Dennis Oppenheim", W. Sharp, p. 18-19, Hiver #2.
Christian Science Monitor, "Child, Parrot, Dogs in Conceptual Art", Kenneth Baker, p. 5, 1er avril.
De Groene, compte rendu, C. Blok, p. 12, 6 novembre.
Der Spiegel, "Seht mich an, das Genugt", p. 173-80, 18 octobre.
Earth, Air Fire, Water, catalogue, Museum of Fine Arts, Boston.
Flash Art, "Dennis Oppenheim", p. 12, Mai.
Foto Vision, "Art Systems", p. 70, Août.
Haagse Post, "Dennis Oppenheim Maakt Met Zijn Duim Een Hedere Piece", Betty Van Garrel, p. 91, Octobre.
L'Huomo e l'Arte #7, Milan.
Lithographies, catalogue, Sonsbeek, Armheim, Centrun Park.
Nuovo Indirizzo, "Dennis Oppenheim", (Flash Art), p. 12.
NRC, "Kunst met Het Eigen Lichaam Als Material", Handelsblad.
Opus, "Land Art", p. 22-5, p. 65-8.
Projection/Prospekt 71, catalogue, Art Press Verlag, Germany.
Projection, catalogue, Udstilling.
Rolling Stone, "Art Conceptual, Media, Processed and Forced — On a Bun — No Relish", T. Albright, 24 juin.
San Francisco Chronicle, "Black Rock, Beams and Bones", A. Frankenstein, 7 février.
San Francisco Chronicle, "The Urban Design Plan for S.F.", A. Frankenstein, 27 juin.
Siete Dias, "Nadie Entiende me Obra Ni Yo Tampoco", V. Rabin, p. 50-1, Octobre.
Situation Concepts, catalogue, Innsbruck.
Sonsbeek, catalogue, Nova Scotia College of Art and Design, p. 37.
Studio International, "Interview with Dennis Oppenheim", Willoughby Sharp, pp. 186-93, Novembre.
Village Voice, "Protection", 21 octobre.
Woensdag, "Dennis Oppenheim, Houdt van directe Emoties", L. Van Duinhoven, 3 novembre.

Art News, "Education of the Un-Artist: Part 2", p. 26-9, Mars.
Arts Magazine, "Interactions: Form/Energy/Subject", p. 26-9, Mars.
Aspekte der Realkunst, "Kunst in Kopf", K. Hoffman, Dumont Aktuell.
Craft Horizons, compte rendu, p. 61, Décembre.
Der Spiegel, "Nach Pop ein Babylon der Kunst", p. 149, Mars.
Interfunktionen #9, "Dennis Oppenheim, 1967-1972".
Kunst van 20e Eeuw, catalogue, Museum Boymans — Van Beuningen, Rotterdam, p. 175.
Mathies Felds Exposition, catalogue, Paris.
On Site, "Non-focality", Alison Sky.
Opus, compte rendu de "Éclatement des frontières", p. 63, Juin.
San Francisco Chronicle, "187 Hot Hub Caps — Thievery for Art's Sake', Thomas Albright, 17 janvier.
Times Union, "Art Without Limit", L. Hansen, p. 1, 7 avril.

1973

Art and Artists, "Dennis Oppenheim, Myth and Ritual", Lenore Goldberg, pp. 22-7, Août.
Art in America, compte rendu de "Prédictions", Kenneth Baker, p. 103, Mai.
Artforum, "Theatre of the Conceptual: Autobiography and Myth, Robert Pincus-Witten, p. 43, Octobre.
Artforum, compte rendu, pp. 85-6, Avril.
Art News, compte rendu, P. 81, Février.
Arts Magazine, "Artist as Shaman", Jack Burnham, pp. 42-3, Mai.
Artitudes #5, "La Voie Nouvelle de Dennis Oppenheim", Vincent Baudoux, p. 14-5, Juillet/Août.
Arts Magazine, "Renewal of Possibilities", Lenore Goldberg, p. 37, Mars.
Arts Magazine, "Open to Re-definition", J. Loring, pp. 42-3, Novembre.
Flash Art, P. 20-1, Février.
Fuoricampo, "Paesaggio Ambiete e Gesto Nella Land Art", Lea Vergine, pp. 20-22, Juillet/Août.
El Nacional Caracas, "D.O., Arte Imposible", 8 juillet.
Evening Standard (London), Richard Cork, 20 septembre.
L'Art Vivant, "Le Corps de l'Oeuvre du Corps", I. Lebeer, Juin.
Magazin Kunst, "Documentation #15", Magarethe Jochimse, p. 60, Janvier.
Studio International, "Interview with Dennis Oppenheim", L. Hershman, p. 196-7, Novembre.
Studio International, compte rendu, S. Kent, Novembre.
XXe Siècle, "Cinéma et Video", B. Borgesud, p. 154, Décembre.

1974

Art and Artists, compte rendu, p. 42, Janvier.
Artforum, compte rendu, Roberta Smith, "Two Right Feet for Sebastian", p. 71, Mai.
Artitudes, "Notes sur l'Art Corporel", F. Pluchart, p. 65, #12/14.
Art News, "Back to Nature", P. 81, Septembre.
Artforum, compte rendu, S. Heineman, "Dog on Organ", p. 85, Septembre.
Art News, compte rendu, exposition collective, p. 118, Septembre.
Artrite #7, documentation de "Répétition pour la défaillance de 5 heures", p. 20, Automne.
Arts Canada, "Borderlines in Art and Experience", J. Bodolai, p. 77, Printemps.
Avalanche, "Performance", Mai/Juin.
Dance Magazine, "The Arts in Fusion", Peter Frank, p. 57, Avril.
Dennis Oppenheim, catalogue, Stedelijk Museum, Amsterdam, Janvier.
L'Art Vivant, "Projekt", Irmeline Lebeer, Juillet/Août/Septembre.
Magazin Kunst, "Documentation #19", Georg Schwarzbauer, p. 64, Janvier.
Magazin Kunst, "Interview with D.O.", W. Sharp, p. 114, Janvier.
Clés pour les Arts, "Bruxelles: Happening, D.O.", compte rendu, "Thème pour un grand succès", J.P. Tigem, 10 octobre.
Feuilleton (Franfurt), "Die Unsichtvaren Tiefenschichten der Energie", Georg Jappe, 5 avril.
Studio International, compte rendu, "Aging", Eric Cameron, p. 245, Décembre.

1975

Art and Artists, Compte rendu, Gregory Battcock, p. 22, Juin.
Art and Cinema, compte rendu de films/video, Visual Resources, pub., Volume 2, #1.
Artforum, cover: "Identity Transfer", "Pygmalion Reversed", Max Kozloff, p. 30, Novembre.
Artforum, compte rendu, "Echo", Max Kozloff, p. 64, Mars.
Art en Garde, p. 15-16, Juin.
Art International, compte rendu, PMJ Self Gallery, p. 58, Septembre.
Arts in Ireland, p. 46-8, Juin.
Art in Landscape, cover: "Directed Seeding", Independent Curators, Washington, D.C.
Arts Magazine, "Dennis Oppenheim: An Art with Nothing to lose" Kenneth Baker, p. 72-4, Avril.
Arts Magazine, compte rendu, "Attempt to Raise Hell", p. 19-20, Mars.
Camera Art, catalogue, Lunds Konstall, Suède, p. 18-24.
Domus, "Art in America", Gregory Battock, p. 534, Mai.
Shanska Dagbladet, Lund Newspaper, compte rendu, 24 janvier.
Soho Weekly News, "Dennis Oppenheim at John Gibson Gallery", Mona da Vinci, 9 janvier.
Soho Weekly News, "Soul Food for Thought at the Kitchen Table", Mona da Vinci, 2 octobre.
Studio International, "Space as Praxis", Rosalee Goldgerg, p. 132, Septembre.
Studio International, compte rendu, p. 164, Septembre.
Video Art, catalogue, ICA Philadelphia, p. 36.
Video Art USA, XIII Sao Paulo Bienal, catalogue, p. 51.
Village Voice, Farout and Farin, Uptown and Down", David Bourdon, 20 janvier.
+/o., "Oppenheim, Raynaud", Vincent Baudoux, p. 8-9, Juin.

Artforum, Drawing the Line", Nancy Foote, p. 54-57, Mai.
Art in America, compte rendu, "Search for Clues", Phyllis Derfner, p. 103, Mai/Juin.
Arts Magazine, compte rendu, "Theme for a Major Hit", Jonathan Crary, p. 7, Février.
Arts Magazine, compte rendu, "Search for Clues", R. Lorber, Avril.
Art International,, compte rendu, "Lecture", p. 14, Septembre.
Art News, compte rendu, "Art in Landscape", Group Show, Avril.
Artforum, "The Anti-Photographers", N. Foote, Septembre.
Domus, "I Topi di Oppenheim", p. 53, Mars.
Domus, compte rendu, "Search for Clues, p. 71, Juillet.
Flash Art, cover: "Search for Clues", p. 3, Mai/Juin.
Flash Art, "Photography: A Specific Communication for Artistic Research", Ilaria Bignami, p. 21-28, Mai/Juin.
Soho Weekly News, compte rendu, "Rat Race at d'Arc Gallery", Mona da Vinci, 29 janvier.

1977

Artforum "Madness in the Arena", Nicholas Calas, p. 51-53, Septembre.
Artforum, Compte rendu "I shot the sheriff', R.J. Onorato, p. 71-72, Novembre.
Art in America, New Art for Jimmy Carter. Carter Ratcliff, Mars/Avril.
Arts Magazine, compte rendu, John Gibson Gallery, p. 20-21, Septembre.
Art News, "New Editions", Mindtwist series, p. 99, Septembre.
Cue Magazine, compte rendu, The New Museum, Lila Harnett, p. 40, 25 novembre.
New York Magazine, "Ceremonies of measurements". Thomas B. Hess, p. 60, 21 Mars.
New York Times, "Far out, Art to honor Jimmy Carter".G. Gluck, 16 décembre.
New York Times "Whitney Biennial", Hilton Kramer, p. 27, 27 février.
Space Window, catalogue, Brown University, RIS D, Octobre.
Time, catalogue Philadelphia college of Art, Mai.
Ten years, Museum of contemporary art, catalogue, Chicago, Novembre.
The Dada, Surrealist heritage, Sam Hunter, Sterling and Francine Clark Institute, catalogue Juin.
The New Museum catalogue "Early work by five contemporary artists", Marcia Tucker, Décembre, catalogue.
Whitney biennial 77, catalogue Whitney Museum of American Art, Février.
Rooms P S 1 catalogue, The Institute for Art and urban resources inc. Juin.

Livres/Books

1971

Conceptual Art/Arte Povera/Land Art, G. Celant, p. 120-3.
Concept Art, Klaus Honnef, p. 62, Phaidon Publishers.
The Structure of Art, Jack Burnham, pp. 144-5, Braziller Pub.

1972

Conceptual Art, Ursula Meyer, E.P. Dutton Publishers.
Il Territorio Magico, A. Bonita Oliva, Centro Di Publisher.
Pop Art & Cie, François Pluchart, Éditions Martin-Malburet.

1973

Six Years: The Dematerialization of the Art Object, Lucy Lippard, Praeger, New York.

1974

Great Western Salt Works, Jack Burnham, George Braziller, N.Y.
Icons and Images of the 60's, Nicolas/Elana Calas, Dutton.
Il Corno Come Linguaggio, Lea Vergine, Giampaolo Prearo Edit.
Indentations, Dennis Oppenheim, Galerie Yaki Kornblit
Man Creates Art, Art Creates Man, Dwayne Preble.
Senza Titolo, Germano Celant, Bulzoni Editore.

1975

American Art of the 20th Century, Sam Hunter, Abrams Publisher.
Art Actuel, Skira Annuel, Editions Skira, Genève.
American Sculpture in Process, Wayne Anderson, N.T. Graphic Society.
Art as Living Ritual, Horst Haberl, Kunst Als Lebens.
The Tate Gallery, published by The Tate (1972-4).
On Ne Regarde Pas La Lune, Mais Le Doigt Qui Montre La Lune, Warwara de la Vaissiere.
Proposals 1967-1974, Lebeer-Hossmann, Bruxelles, Hambourg Pub.
Art and Life, Udo Kultermann, Praeger Publishers.

1976

Artpark: The Program in Visual Arts, Artpark, Lewiston, N.Y.
Soho: Downtown Manhattan, Berliner Festwochen, Akademie der Kunste.
Video Art: An Anthology, Ira Schneider/Beryl Korot, Harcourt Brace Jovanvich, Publishers.
Topics in American Art Since 1945, Lawrence Alloway, W.W. Norton and Co., Inc.
Modern Art and The Object, Ellen H. Jonhson, Thames & Hudson.
La Biennale di Venezia, Industrie Grafiche Editoriali.
Amerikanische Kunst von 1945 bis Heute, Dieter Honish/Jens Christian Jensen, DuMont Buchverlag Koln.

History of Modern Art, H.H. Arnason, Harry Abrams, Inc.
Individuals. Post Movement Art in America, Alan Sonfist, E.P. Dutton & Co., Inc.
Video Visions, Jonathan Price, Plume Books, Inc.
Why Art? Gregory Battock, E.P. Dutton & Co., Inc.

Collections publiques (extrait)
Public collections (selected)

Boymans van Beuningen Museum, Rotterdam.
Louisiana Museum, Copenhague.
Moderna Museet, Stockholm.
Musée de Bâle.
Musée National d'art Moderne, Paris.
The Museum of Modern Art, New York.
Musée d'art contemporain, Téhéran.
Palais des beaux-arts, Bruxelles.
Stedelijk Museum, Amsterdam.
Tate Gallery, Londres.

Note:
Dans la liste des oeuvres certains titres anglais n'ont pas été traduits, leur nature spécifique (jeux de mots, associations liées à un contexte particulier, etc...) les rendant intraduisibles sans que leur sens soit détourné.

INSTALLATIONS

1- SCALE MODEL OF TRIANGULAR BLEACHER SYSTEM (Modèle réduit d'un système triangulaire de gradins).

2- TOP VIEW OF ALTERNATE POSITION (Vue d'en haut d'un autre angle) 1967; Dessin (reproduction à l'ozolite d'esquisses au crayon) Drawing (ozolite print from pencil tracings).

VIEWING STATION FOR GALLERY SPACE (Dispositif pour regarder, réalisé pour l'espace d'une galerie) 1967 (hiver) bois et formica (maquette à l'échelle); wood and formica (scale model); 6' x 6' x 6'.

VARIATIONS ON EXCAVATED SCULPTURE #3 (Variations sur une sculpture creusée #3) 1967; Dessins et maquettes; drawings and models.

DEAD FURROW (Sillon à l'état statique) 1967; Construction pour l'observation du terrain, maquettes et dessins; Structure for viewing land, drawing and models.

SITE MARKER WITH INFORMATION (Pieu de repérage et document) 1967; Contenant de matière plastique et documentation, aluminium laminé et anodisé, 1" x 2" x 9½", cylindres de matière plastique, parchemin; 1" x 2" x 9½" milled and anodized aluminum, plastic cylinders and parchment paper.

VARIATIONS ON EXCAVATED SCULPTURE #2 (Variations sur une sculpture creusée #2) 1967; Dessin et sculpture; drawing and sculpture.

CONDENSED 220 YARD DASH (Sprint de 220 verges comprimé) 1969; Moulages de plâtre, photographie; Plaster casts, photograph; 15' x 2' x 18".

INFECTED ZONE — STERILIZED SURFACE (Zone contaminée — surface stérilisée) 1969; Mort-aux-rats, désinfectant; rat poison, disinfectant; 10' x 10'.

BLOCK FOR FUTURE ENERGY (Bloc en vue de l'énergie future) 1969; Blocs de sel, de ciment; Blocks of salt, cement; 4' x 10' x 5'.

VOID (Vide) 1969; boîtes de sucre en morceaux; sugar cubes boxes; 6' x 8'.

BRANDED MOUNTAIN (Montagne marquée au fer) 1969; San Pablo, Californie, installation avec photographies, fers à marquer, peaux; San Pablo, California, installation with photographs, branding irons, skins; 10' x 10'.

COLOR APPLICATION FOR CHANDRA (L'apprentissage de la couleur pour Chandra) 1971; Bande magnétoscopique, perroquet, amplificateur, haut-parleur, lumière fluorescente; Videotape, parrot, amplifier, speaker, fluorescent light; 20' x 10'.

TWO JUMPS FOR DEAD DOG CREEK (Deux sauts pour "Dead dog creek") 1970; ciment et bois; Cement and wood; 5' x 5'.

2000 FEET SHADOW PROJECTION (Projection d'ombre sur 2000 pieds) 1972; Batavia, N.Y.; Projection de diapositives en fondu — enchainé; Slide projection with dissolve system.

GROUND GEL, 1972; Projection de diapositives en fondu — enchainé, sonore; Slide projection with dissolve system, sound.

POLARITIES (Polarités) 1972; Projection de diapositives en fondu — enchainé; Slide projection with dissolve system.

WISHING WELL (Le puits des voeux) 1973; Convoyeur, pièces d'un sou, puits de céramique; conveyor belt, pennies, ceramic well; 10' x 18", 2' diamètre/diameter.

ECHO 1973; Quatre projecteurs à boucle synchronisés, table tournante, amplificateur, deux haut-parleurs; Four loop projectors synchronized, turntable, amplifier and two speakers.

TWO RIGHT FEET FOR SEBASTIAN (Deux pieds droits pour Sébastien) 1974; Deux bottes mécaniques, deux tiges métalliques, réflecteur, amplificateur, deux haut-parleurs, dimensions totales 15' x 20'; Two mechanized boots, two metal poles, spotlight, amplifier, two speakers, total size 15' x 20'.

IN RECALL (En souvenir) 1974; Moniteur vidéo, thérébentine, cuve de métal galvanisé; Video monitor, turpentine, galvanised metal trough; 24" x 6'.

AN ATTEMPT TO RAISE HELL 1974; Figurine de bois et tissu; aimant motorisé et minuteur, cloche, réflecteur, plate-forme carrée; Wood and cloth figure, motorized magnet and timer, bell, spotlight, square platform; 6' x 6'.

THEME FOR A MAJOR HIT (Thème pour un succès retentissant) 1974; Plate-forme de bois franc de six pieds de diamètre, marionnette de tissu, 18" de hauteur , moteur, réflecteur et piste sonore de cassette; Six feet diameter hardwood platform, cloth marionette with motor, (18" high), spotlight and cassette soundtrack.

EARLY MORNING BLUES (Le cafard du petit matin) 1976-77; tubes de néon, bois, disque d'aluminium, système de son à quatre pistes à échangeur de phase, acier peint à l'émail; Neon tubing, wood, aluminum disc, four sound track sound system with phase shifter, enamel painted steel. Diamètres, diameters: 10' & 5'.

TWIN WELLS (Puits jumeaux) 1976-1977; Construction d'acier et bande sonore; steel construction and soundtrack; 8', 10', 5' (base).

DAYTON FALLS (Les chutes de Dayton) 1977; Installation: Wright State University, Dayton, Ohio. Quatre tours d'acier, bases en triangle, carré, hexagone, octogone, hauts parleurs, bande magnétique: bruit de chute d'eau; Steel towers, triangular, square, octagonal, hexagonal bases, loudspeakers, soundtrack: noise of waterfall; h: 5', 10', 15', 20'.

GINGERBREADMAN (Le bonhomme en pain d'épice) 1970-1971 Aspen, Colorado. Film 8mm, 20 min. Microprojecteurs, pain d'épice; Microprojectors, gingerbread.

PROTECTION 1972; Film super 8mm sur boucle, documentation photographique, dessin 32" x 64". Super 8 mm on loop, photographic documentation, drawing 32" x 64".

PLAYING DEAD (Jouer à faire le mort) 1972; Film super 8mm sur boucle, en couleur; Super 8mm color film on loop.

EYE OF THE STORM 1973; Trois films super 8mm sur boucle, trois écrans; Three super 8mm films on loop, three screens.

REHEARSAL FOR 5 HOURS SLUMP (Répétition pour une défaillance de 5 heures) 1973; Film super 8mm sur boucle; Super 8mm film on loop.

UNTITLED VIDEO INSTALLATION (Installation vidéo sans titre) 1978; moniteur et bande vidéo, bois; Video monitor and tape, wood.

DOCUMENTATION PHOTOGRAPHIQUE — PHOTOGRAPHIC DOCUMENTATION

BOUNDARY SPLIT (Écartement des frontières) 1968; Fort Kent, Maine; Matériel: scie mécanique; Equipment: Gasoline powered chainsaw.

TIME POCKET (Enclave horaire) 1968; Fort Kent, Maine; Matériel: chenille à moteur diesel; Equipment: Diesel — powered skidder.

ONE HOUR RUN (Course d'une heure) 1968; St. Francis, Maine; Trace de motoneige de 6 milles; 6 miles snowmobile track.

DOCUMENTATION FOR ANNUAL RINGS (Documentation pour "Cercles annuels") 1968; Fort Kent, Maine; cercles annuels des arbres, schémas; Annual tree rings, schemata; 150' x 200'.

DOCUMENTATION FOR TIME LINE (Documentation pour la ligne horaire) 1968; Rivière Saint-Jean; Détail photographique: deux lignes juxtaposées de 1' x 3' x 3 milles; St. John River, photographic detail, two juxtaposed lines 1' x 3' x 3 miles.

DOCUMENTATION OF FOREST FLOOR REMOVAL/TRANSPLANT (Documentation du sol forestier, enlèvement/transplantation) 1968; Cornwall; Feuilles et humus; Leaves and humus; 4" x 25' x 35'

NEW HAVEN PROJECT (Projet de New Haven) 1968; Limaille d'aluminium sur l'herbe de marécages; Aluminum Filing on swamp grass; diamètre/diameter 150'.

SITE NO. 6 "UNTITLED" (Emplacement no. 6 "Sans titre") 1968 (juillet); Oeuvre documentaire, une coupe de toit de 8' x 16' avec deux ouvertures carrés de 18" au centre; An 8' x 16' roof section with two 18" square openings positioned in the center area.

SITE NO. 5 "WALL PIECE" (Emplacement no. 5 "Mur") 1968; Oeuvre documentaire; Documentation piece.

GROUND SYSTEM DIAGRAM (Diagramme d'organisation du sol) 1968; Oeuvre documentaire; Documentation piece.

LANDSLIDE (Glissement de terrain) 1968 (juin); Long Island, N.Y.; Planches biseautées, 1000' de long; Angled boards, 1000' long.

DIRECTED HARVEST (Moisson dirigée) 1968; Hamburg, Pennsylvania. Etendue de 1000'; 1000' span.

REMOVAL/TRANSPLANT, NEW-YORK STOCK EXCHANGE (Enlèvement/transplantation, bourse de New-York) 1968; Oeuvre documentaire; Documentation piece.

OBJECT/INDENTATION STUDIES (Études d'empreintes/objets) 1968 (juin); Oeuvre documentaire; Documentation piece.

GROUND MUTATIONS (Mutations du sol) 1969; Kearny, N.J.; Empreintes de chaussures; Shoe indentations.

DIRECTED SEEDING (Semailles dirigées) 1969; Finsterwolde, Hollande/Holland.

GALLERY TRANSPLANT (Transplantation de galerie) 1969; Ithaca, N.Y. Neige et herbe; Snow and grass.

CANCELLED CROP (Récolte annulée) 1969; Finsterwolde, Hollande/Holland.

SALT FLAT (Surface de sel) 1969; 6th Avenue, New York. Sel; Salt; 1000 lbs, 50' x 100'.

MAZE (Labyrinthe) 1970; Foin, paille, maïs et bétail, dépôts alimentaires, schémas; Hay, straw, corn and cattle, food deposit, schemata; 500' x 1000'.

DOCUMENTATION FOR PRELIMINARY TEST FOR 65' PENETRATION #2 (Documentation pour "Essai préliminaire pour une pénétration de 65 pieds #2".) 1970; Aspen, Colorado.

MATERIAL INTERCHANGE FOR JOE STRANAD (Échange de matériau pour Joe Stranad) 1970; Documentation photographique/photographic documentation.

TWO — STAGE TRANSFER DRAWING (Décalque en 2 temps) 1971; Dennis & Eric Oppenheim; photographie, dessin, texte; photography, drawing, text; 30" x 44", collection Musée d'Art Contemporain Montréal (Don/gift: R. Bellemare).

READING POSITION FOR SECOND DEGREE BURN. STAGES 1 & 2. (Position de lecture pour brûlures au second degré, stades 1 & 2) 1971; Jones Beach, Long Island, N.Y.; Peau, livre, énergie solaire; skin, book, solar energy.

POLARITIES (Polarités) 1972; Bridgehampton, N.Y. Torches de magnésium; Magnesium flares; 500'.

UNTITLED PERFORMANCE (Action sans titre) 1974; Clocktower, N.Y. Orgue électrique, chien; Electrical organ, dog.

PRETTY IDEAS (De belles idées) 1974; Long Island, N.Y. Fusées au nitrate de strontium, rouges, jaunes et vertes; Red, yellow, green strontium nitrate flares; 15' x 100'.

IDENTITY STRETCH (Extension d'identité) 1970-1975; Lewiston, N.Y.; Goudron épandu; Sprayed tar; 300' x 100'.

MINDTWIST PORTFOLIO (Portfolio "Déformation mentale") 1977; Huit photographies, édition de 80; Eight photographs, edition of 80; "Radicality, Avoid the Issues, Narrow mind, Mindtwist, Trench fever, Anthrax, Pretty Ideas, Go further with fiction".

WISHING THE MOUNTAINS MADNESS (Souhaiter la folie aux montagnes) 1977; Missoula, Montana; Unités de bois; Wooden Units; 4' x 4'.

THREE DOWNWARD BLOWS (KNUCKLES) (Les trois coups - jointures) 1977; Lolo, Montana; dynamite.

POISON 1977; Minneapolis, Minnesota; Fusées au strontium; Strontium flares.

TANK SKID 1977; Projet pour l'ouest des États-Unis; Project proposal for Western United States.

STAR SKID (Dérapage d'étoiles) 1977; Projet pour l'ouest des États-Unis, béton moulé, verre brisé, diamètre 30', tranchée de 200'; Project proposal for Western United States, cast concrete, broken glass, 30' diameter, 200' trench.

DEATH HOLE (Le trou de la mort) 1977; Projet pour Téhéran; Acier, béton, diamètre 96', profondeur 20', rampe 48', cavité centrale 8'; Project proposal for Tehran, steel support, cast concrete, diameter 96', depth 20', ramp 48', center hole 8'.

WOLF IT DOWN (Gloutonnerie) 1977; Projet pour l'ouest des États-Unis, terre, béton, bitume, hauteur 18', profondeur 12', longueur 300'; Project proposal for Western United States, excavated earth, concrete, tar; height 18', depth 12', length 300'.

FEATHER RIDGE TRANSFER (Plumes transférées sur une crête) 1976; Projet pour l'ouest des États-Unis, goudron épandu, pigment coloré; Project proposal for Western United States, sprayed tar, colored pigment; dimensions 75', 100', 150'.

CAGE 1977; Projet pour Téhéran; barres d'acier, bassin de béton, grillage d'acier, diamètre 80', profondeur 52', hauteur 52'; Project proposal for Tehran, steel supports, concrete basin, steel mesh, 80' diameter, 52' depth, 52' height.

FILMS 16mm.

1. **ARM AND WIRE** (Bras et fil de fer), 1969, n/b. b/w. 8 min.
2. **WRIST AND LAND** (Poignet et terre), 1969, n/b. b/w. 12 min.
3. **BACKTRACK** (À reculons), 1969, n/b. b/w. 7 min. sonore/sound.
4. **ARM AND ASPHALT** (Bras et asphalte) 1969, n/b. b/w. 6 min.
5. **ASPEN PROJECTS #1** (Projets d'Aspen), 1970, couleur/color, 25 min.
   1. **ROCKED HAND** (Main empierrée)
   2. **GLASSED HAND** (Main vitrifiée)
   3. **LEAFED HAND** (Main foliée)
   4. **COMPRESSION — POISON OAK** (Compression — herbe à puces)
   5. **COMPRESSION — FERN (HAND)** (Compression — fougère / main)
   6. **COMPRESSION — FERN (FACE)** (Compression — fougère / visage)
   7. **PRESSURE PIECE (GLASS)** (Pression/verre)
   8. **PRESSURE PIECE (FINGERS)** (Pression/doigts)
   9. **MATERIAL INTERCHANGE** (Échange de matériau)
6. **ASPEN PROJECTS #2,** 1970, color and b/w. 15 min.
   1. **ROCKED STOMACH** (color) (Estomac à la pierre/couleur)
   2. **EXTENDED ARMOR** (b/w.) (Extension d'armure/n/b.)
   3. **GINGERBREAD MAN** (b/w.) (Bonhomme en pain d'épices/n/b.)
   4. **FUSION: TOOTH AND NAIL** (color) (Dent et ongle en fusion/coul.)
   5. **NAIL SHARPENING** (b/w.) (Affilage d'ongle/n/b.)
   6. **TOWARDS BECOMING A DEVIL** (b/w.) (En vue de devenir démon/n/b.)
7. **TRANSFER DRAWINGS** (Décalque) 1971, n/b. b/w. 15 min.
8. **I'M FAILING** (J'échoue), 1972, couleur/sonore, color/sound, 5 min.
9. **BRUSH** (Pinceau) 1973, couleur/sonore, color/sound, 5 min.
10. **DISAPPEAR** (Disparition) 1972, n/b. sonore, b/w. sound.
11. **OUT** (Dehors) 1972, n/b. sonore, b/w. sound.
12. **MY FATHER'S SOCKS** (Les chaussettes de mon père), 1972, n/b. sonore, b/w. sound.
13. **MITTENS** (Mouffles), 1974, n/b. sonore, b/w. sound.
14. **STRETCH,** (Extension), 1977, n/b. b/w.

BANDES VIDÉO — VIDEOTAPES

1 a. **AIRPRESSURE (HAND)** (Pression d'air/main) 1971, n/b. b/w. 15 min.

b. **AIRPRESSURE (FACE)** Pression d'air/visage), 1971, n/b. b/w. 15 min.

c. **TOOTH AND NAIL** (Dent et ongle), 1971, n/b. b/w. 15 min.

2 a. **FORMING SOUNDS #1** (Formation de sons #1) 1971, n/b. b/w. 5 min.

b. **EXTENDED EXPRESSIONS** (Expressions prolongées) 1971, n/b. b/w. 15 min.

c. **A FEEDBACK SITUATION** (Rétroaction), 1971, n/b. b/w. 15 min.

3 a. **SHADOW PROJECTION** (Projection d'ombre) n/b. b/w. 5 min.

b. **VIBRATION #1,** 1971, n/b. b/w. 20 min.

c. **VIBRATION #2,** 1971, n/b. b/w. 15 min.

4 a. **TWO STAGE TRANSFER DRAWING (RETURN TO A PAST STATE)** (Décalque en deux étapes/retour à un état passé) Dennis & Eric Oppenheim, 1971, n/b. b/w. 8 min.

b. **TWO STAGE TRANSFER DRAWING (ADVANCE TO A FUTURE STATE)** Décalque en deux étapes/avance dans un état futur) Dennis & Eric Oppenheim, 1971, n/b. b/w. 13 min.

c. **STAR EXCHANGE** (Échange d'étoiles) Dennis & Eric Oppenheim 1971, n/b. b/w. 28 min.

d. **DO-IT** (Faites-le), 1971, n/b. b/w. 11 min.

5 **BAR TIME** (L'heure de prendre un verre) 1975, couleur/son. color/sound. 30 min.
WHIPPING INTO SHAPE (La forme prend), 1975, couleur/son., color/sound, 30 min.

6 **DRUMMING UP OLD WORK,** 1975, couleur/son., color/sound. 45 min.

7 a. **SPINNING KNIFE,** 1975, couleur/son., color/sound. 45 min.

b. **SPINNING A YARN,** 1975, couleur/son., color/sound. 25 min.

8 a. **STUDY** (Étude), 1975, couleur/color. 15 min.

b. **PULLING** (Tirer), 1975, couleur/color. 20 min.

c. **LIKE SWATTING FLIES** (C'est comme tuer des mouches) 1975, couleur/son., color/sound. 20 min.

9 **PULLING** (Tirer) 1975, couleur/son., color/sound. 20 min.

FILMS SUPER 8

ASPEN PROJECTS (Projets d'Aspen) 1970-1971 #1

REEL 1 — Bobine 1
1. **EXTENDED SKIN STRATA** (Peau étirée) #1
2. **ROCKED STOMACH** (Estomac à la pierre)
3. **FOOT PRESSURE** (Pression du pied)
4. **PARALLEL ARCS** (Arcs parallèles)
5. **ARM WRESTLE** (Lutte)
6. **PENETRATION STUDY** (Étude de pénétration)
7. **SLOW PUNCH** (Coup de poing lent)
8. **UNTITLED** (Sans titre)
9. **STOMACH X RAY** (Rayon X d'estomac)

REEL 2 — Bobine 2
1. **ROCKED HAND** (Main empierrée)
2. **LAND SLIDE #1** (Glissement de terrain #1)
3. **LAND SLIDE #2** (Glissement de terrain #2)
4. **VERTICAL PENETRATION (WHITEWATER)** (Pénétration verticale)
5. **PARALLEL ARCS** (Arcs parallèles)
6. **ARM WRESTLE** (Lutte)
7. **BROAD JUMP** (Grand saut)
8. **MATERIAL CONTROL** (Contrôle de matériau)
9. **STOMACH X RAY** (Raymon X d'estomac)

(Ces deux bobines sont projetées simultanément sur deux écrans juxtaposés)
(These two reels are simultaneously projected on a double screen)

ASPEN PROJECTS (Projets d'Aspen) #2

REEL 1 — Bobine 1
1. **MATERIAL INTERCHANGE** (Échange de matériau), 1 & 2
2. **CHROME FINGERS** (Doigts de chrome), 1 & 2, 1971.
3. **AIR PRESSURE** (Pression d'air), 1 & 2, 1971.
4. **PRESSURE PIECE** (Pression), 1 & 2, 1970.

REEL 2 — Bobine 2
1. **COMPRESSION: FERN AND HAND** (Compression: fougère et main), 1970.
2. **LEAD SINK FOR SEBASTIAN** (Plongée de plomb pour Sébastien), 1970.
3. **EXTENDED ARMOR** (Extension d'armure), 1970.
4. **NAIL SHARPENING** (Affilage d'ongle), 1970.

REEL 3 — Bobine 3
1. **GINGERBREAD MAN** (Bonhomme de pain d'épice).
2. **FUSION: TOOTH AND NAIL** (Dent et ongle en fusion), 1,2,3,4.

REEL 4 — Bobine 4
1. **TRANSFER DRAWINGS** (Décalque), 1,2,3,4, 1971, Kristin & Eric Oppenheim.
2. **OBJECTIFIED COUNTER FORCES** (Forces contraires objectifiées), 1971, Kristin & Eric Oppenheim.

DRAWINGS — DESSINS

Note: Tous les dessins sont des tirages à l'ozolite à partir de croquis au crayon; all drawings are ozolite prints from pencil tracings.

VIEWING STATION FOR GALLERY SPACE (Observatoire pour l'espace d'une galerie), 1967; 24" x 36".

VARIATIONS ON EXCAVATED STRUCTURES (Variations sur des structures creusées) 1967 (juillet/july); 24" x 36".

GROUND SYSTEM USING PLANTED GRASS (Organisation du sol avec utilisation d'herbe plantée) 1968; Dessin/Drawing; 18" x 24".

TWO RIGHT FEET FOR SEBASTIAN (Deux pieds droits pour Sébastien) 1972; 18" x 24".

YOU'RE NOT BORN, I'M 34, YOU'RE DEAD (Tu n'es pas né, j'ai 34 ans, tu es mort.) 1973, Bruxelles; 18" x 24".

CASTING (Exploration) 1973; Projet pour Paris/Project for Paris, 18" x 24".

PROPOSAL FOR ROTTERDAMSE KUNSTICHTING (Projet pour le Rotterdamse Kunstichting) 1973; 18" x 24".

MAKING WIND (Faire du vent) 1973; Projet pour la galerie Yvon Lambert/Proposal for Yvon Lambert gallery; 18" x 24".

PROPOSALS FOR SONNABEND GALLERY (Projet pour la galerie Sonnabend) 1973; Trois disques d'enregistrement de 10' de diamètre; Three 10' diameter recording discs; 18" x 24".